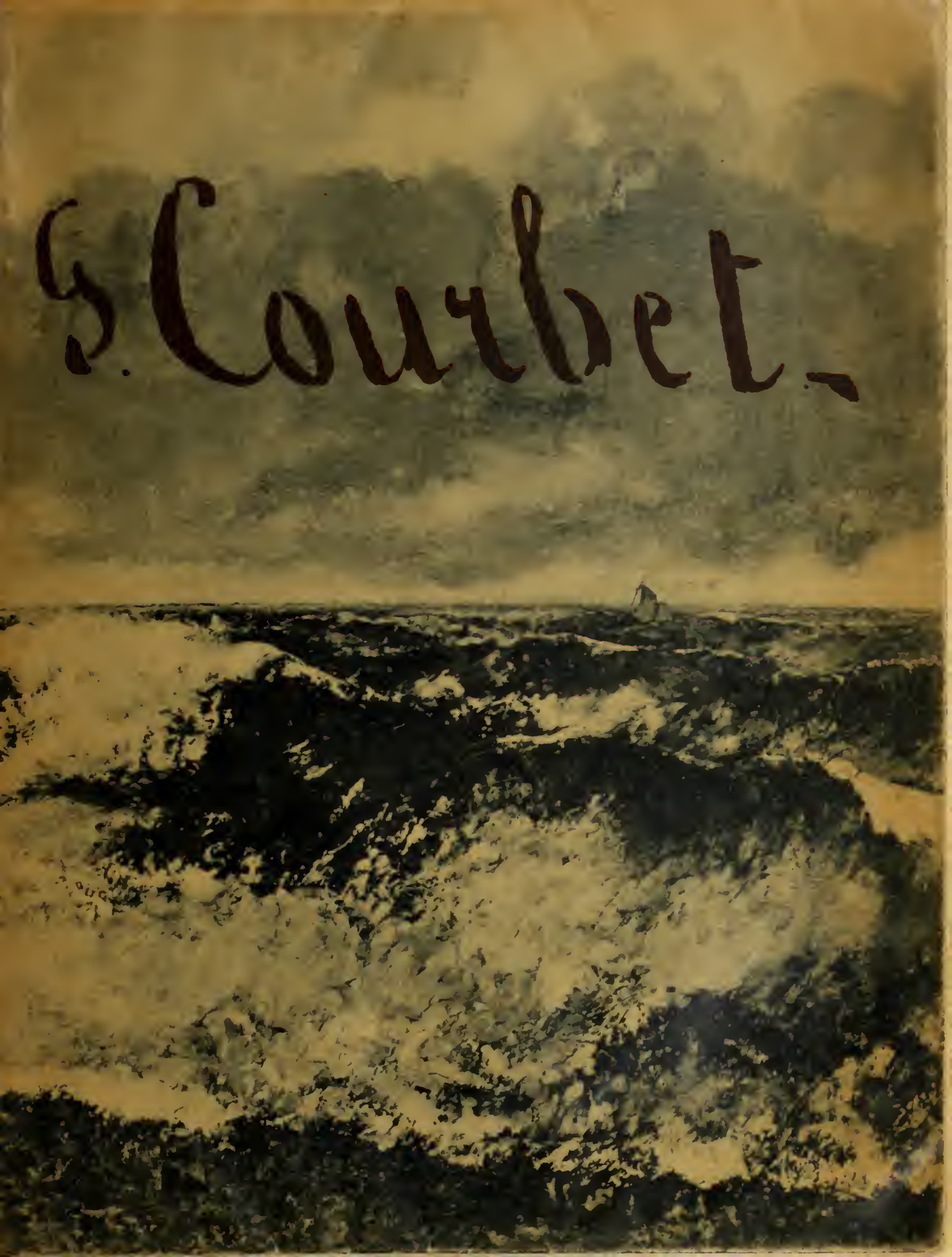

G. Courbet.



GUSTAVE COURBET

PEINTRE

ÉDITION DE LUXE

Il a été tiré de cet ouvrage CINQUANTE EXEMPLAIRES SUR PAPIER DU JAPON, *avec double suite des gravures hors texte.*


Courbet

GUSTAVE COURBET

PORTRAIT DE COURBET DIT « L'HOMME A LA PIPE »

Héliogravure

PORTRAIT DE COURBET DIT " L'HOMME A LA PIPE ".

Héliogravure.

LES MAITRES DE L'ART MODERNE

GUSTAVE COURBET

PEINTRE

PAR

GEORGES RIAT



PARIS

H. FLOURY, LIBRAIRE-ÉDITEUR

1, BOULEVARD DES CAPUCINES, 1

1906



AVANT-PROPOS



Georges Riat (1869-1905).

En écrivant les premières lignes de cette brève préface, devant les épreuves corrigées, les bonnes feuilles qui arrivent, le livre fait, définitif, je ne puis m'empêcher de songer avec émotion à ce qu'aurait été, à ce moment, la joie intime et profonde de celui qui l'avait conçu avec enthousiasme, réalisé avec une laborieuse patience et qui le polissait avec une persévérance jalouse lorsqu'une mort prématurée vint l'arracher à son travail. Ainsi que le constatait mélancoliquement M. Henri Bouchot, sur la tombe même de notre ami, « Georges Riat aura eu pour cet enfant de son esprit, le destin de sa pauvre mère qui l'avait enfanté et ne le connut point. Comme si de mystérieuses et fatales influences s'acharnaient sur certaines lignées d'êtres, vouées d'avance à la détresse, à l'inachèvement, à la mort prématurée ! »

Né en 1869, à Saint-Hippolyte sur le Doubs, Riat avait connu une enfance assez dure, une jeunesse triste et déjà laborieuse. Ceux qui l'ont vu arriver à Paris, il y a une quinzaine d'années, se souviennent de cette silhouette un peu fruste et massive de robuste montagnard, de ce tempérament de bûcheur acharné qu'il devait conserver jusqu'à la fin et qui laissaient si peu soupçonner, même les derniers temps, que la maladie minait cette constitution en apparence si ferme et résistante. Il avait, à la force du poignet, conquis tous ses grades universitaires jusqu'à la licence ès lettres, puis était entré à l'École des Chartes et s'était soumis avec joie aux strictes disciplines qui font les travailleurs méthodiques et forts.

Ses qualités d'esprit sérieux, ordonné et sûr, de travailleur consciencieux et probe, le désignèrent à l'administration de la Bibliothèque Nationale où il entra peu de temps après sa sortie de l'École des Chartes. Il fit deux stages assez courts au département des Imprimés, puis à celui des Médailles, et se fixa définitivement, il y a neuf ans, à celui des Estampes ; il y rencontra un appui moral et un réconfort salutaire, qu'il paya d'une reconnaissance, d'une confiance et d'une admiration sans bornes, en la personne de M. Henri Bouchot, son compatriote. Celui-ci, d'ailleurs, a dit excellemment, dans l'adieu ému que nous rappelions tout à l'heure, tout ce que le département des Estampes et lui-même perdaient en Riat de dévouement et de conscience.

En dehors de ses besognes journalières, de son assiduité invariable et de son obligeance inépuisable, dont tous les travailleurs qui ont eu recours à ses bons offices pourraient témoigner, plusieurs volumes du *Catalogue des Portraits* commencé par Duplessis, celui de la collection Ardail et celui de la collection Porcabeuf, seront les traces durables de l'activité professionnelle de Georges Riat.

Mais bien d'autres travaux se partagèrent ce qu'on est convenu

d'appeler ses heures de loisir, le temps qu'il eût dû peut-être, plus ménager de ses forces, consacrer à un repos bien gagné ; quelques-uns étaient destinés à suppléer à la médiocrité des rémunérations officielles, besognes d'enseignement où il se dépensa ardemment et sans grand profit, écrits de vulgarisation où lui-même trouvait toujours l'occasion de s'instruire avidement ; certains autres manifestèrent davantage ses prédilections intimes ; ainsi sa collaboration de quelques années au recueil l'*Estampe et l'Affiche*, où reparaissait l'érudit amateur des arts de la gravure, ainsi ses *Petites Expositions*, consciencieusement suivies pendant toute une année à la *Chronique des Arts*, où il manifestait un louable souci d'équité et de sympathie pour toutes les manifestations d'art, même les plus modernes. Le *Paris* de la collection des *Villes d'art célèbres* fut une occasion devant laquelle avait reculé plus d'un Parisien de Paris et que saisit ce provincial amoureux de précision et d'exactitude, de condenser en un précis bien ordonné, tout ce qu'il avait découvert récemment de la capitale, en même temps que de remuer, comme il disait, pour cette besogne inaccoutumée, ses vieux souvenirs archéologiques de l'École des Chartes.

Son *Art des Jardins*, de la *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*, lui offrit surtout le prétexte à évoquer, tout en furetant dans les vieilles estampes, ce qui lui tenait tant au cœur, ce qui le faisait fuir tous les dimanches dans les forêts de Fontainebleau, de Compiègne ou de Sénart, ce qui l'avait fait aller se loger tout au bout de la grande ville, sur la lisière du bois de Boulogne, la beauté des arbres et des eaux, des horizons tranquilles ou mouvementés, de la nature disciplinée ou indépendante.

De la nature elle-même, il passait volontiers à ses interprètes ; qu'ils fussent anciens ou récents, il les aimait tous presque également, surtout lorsqu'il croyait les sentir émus et sincères devant

la nature comme lui-même; il s'identifiait volontiers avec eux, leur prêtait ses sentiments comme à des héros favoris ou essayait de leur emprunter les leurs. L'honnêteté foncière des paysagistes néerlandais le touchait par-dessus tout : il avait voulu connaître à fond leur pays et comptait consacrer à l'étude parallèle du pays et de l'œuvre qui en est directement issue, un livre qui lui eût servi de thèse de doctorat. Incomplètement réalisé pour diverses raisons, ce travail a passé en partie dans le *Ruysdael* qu'il laissa presque achevé et qui vient de paraître à la librairie Laurens. Il avait étendu, du reste, sa sympathie jusqu'aux paysagistes modernes de la Hollande, ainsi qu'en témoignent ses articles de la *Gazette des Beaux-Arts*, sur Mesdag, sur Robert Mols et sur Gabriel (1901-1904).

Son culte n'était guère moins grand pour nos Français ; tout un chapitre écrit d'enthousiasme pour le nouveau *Musée d'art* de la maison Larousse, sur l'école de 1830, était composé, en juillet dernier, lorsqu'il me pria d'en revoir les épreuves au moment même où il allait quitter Paris pour Malesherbes, et où la mort qui le guettait allait le frapper au milieu de la nature en laquelle il croyait puiser de nouvelles forces, au sein d'une famille amie où il avait trouvé l'accueil affectueux que méritait la droiture de son caractère et l'excellence de son cœur. Enfin, son *Courbet*, mûrement préparé depuis plusieurs années, et dont il se préoccupa jusque sur son lit de mort, devait être un hommage solennel au peintre de la nature qu'il comprenait et aimait par-dessus tout, celle de sa Franche-Comté.

Mais il nous faut, pour expliquer une part du sentiment qu'il avait mis dans cet ouvrage, mentionner maintenant toute une série d'écrits de Riat qui n'étaient pas ceux, du reste, auxquels il tenait le moins. Ce sont les contes et nouvelles qu'il fit paraître en divers endroits depuis la vingtième année, et qu'il réunit dans le volume de l'*Ame du pays*, paru en 1902 ; c'est ensuite son roman du



PORTRAIT DE GEORGES RIAT.
Dessin et Eau-forte de Courboin.

PORTRAIT DE GEORGES PIAT.

Dessin et Eau-forte de Courboin



a mon ami et collègue G Riat

15 Déc. 1896

F Courboin



Village endormi, qui passa d'abord en feuilleton dans le *Temps*. puis fut publié en volume en 1904. Dans une introduction au premier de ces ouvrages, introduction qui est une espèce de confession, il écrit ceci de son héros supposé, exilé loin du pays comtois :

« Les pâturages, le moindre buisson, les chemins et les sentiers, les campaines des troupeaux, les cloches de l'église, tout lui redisait son enfance et sa jeunesse; les hommes et les choses étaient ses amis. Or, les circonstances de la vie l'empêchaient de les revoir aussi longtemps qu'il l'aurait voulu : pour compenser cette absence, il résolut de les décrire. » Rien ne peut s'appliquer plus justement aux essais littéraires de Riat. Sans prétentions, pleins de fraîcheur et même de naïveté, ce sont de simples et calmes récits où l'on sent que l'auteur est bien souvent lui-même, pour une bonne part, acteur et spectateur, et où l'intérêt, parfois minime, de l'intrigue ou de la psychologie, est compensé par un sain parfum de franche rusticité, par des impressions de nature vivement senties et minutieusement rendues.

Ce sentiment profond des paysages comtois, cette connaissance réfléchie des types du terroir, exalta, chez Riat, le goût des traductions puissantes qu'avait données Courbet des uns et des autres. Une certaine similitude peut-être de nature, un amour égal des réalités franchement rendues, une pointe de patriotisme local, le firent s'attacher passionnément à la personne et à l'art de Courbet et lui vouer ce monument définitif. Il conduisit son travail, suivant la méthode que son tempérament et son éducation lui imposaient, avec la patience méticuleuse d'un fouilleur d'archives et la robuste assurance d'un travailleur infatigable et régulier : il entassa documents et témoignages et s'efforça sincèrement, sans toujours y réussir, d'ailleurs, de garder le sang-froid de l'historien et l'impartialité du juge.

Quoi qu'il en soit, ce monument que nous avons vu s'élever peu à peu et auquel une destinée aussi cruelle qu'inattendue nous

a imposé de mettre la dernière main, est, nous pouvons l'assurer, un « livre de bonne foi ». Toutes les circonstances de la vie et de la carrière du maître, dont Riat put avoir connaissance, tous les renseignements qu'il put recueillir sur sa production extrêmement abondante et aujourd'hui très dispersée y sont notés scrupuleusement. Tous les témoignages contradictoires, éloges et critiques, attaques et panégyriques, que provoqua l'œuvre de Courbet, y sont enregistrés côte à côte, et, si la personnalité de l'artiste y est l'objet d'une sympathie non dissimulée, elle est assez franchement mise en lumière pour que le jugement du lecteur reste libre. Désigné par l'amitié de Riat lui-même et la confiance de son éditeur pour la besogne indispensable de revision et de mise au point définitive, je n'ai rien voulu changer, pour ma part, à l'allure, au caractère que Riat avait donnés à son livre dont les épreuves lui avaient déjà en partie passé sous les yeux, dont seuls l'épuisement des derniers temps et la mort injuste l'avaient empêché de parfaire la réalisation de détail.

Établi principalement avec l'aide des souvenirs et des papiers que conserve pieusement Mlle Juliette Courbet, augmenté de documents ou de renseignements précieux communiqués à maintes reprises par M. Ernest Courbet, M. Bernard Prost, M. Jules Troubat et quelques autres personnes qui voudront bien trouver ici les remerciements posthumes de Georges Riat et ceux de son éditeur, ce livre présente, ce nous semble, un caractère incontestable de nouveauté, d'utilité, et aussi, disons-le, de justice.

Quel que soit, en effet, le jugement que l'on porte sur la personnalité de Gustave Courbet, quelque sympathie plus ou moins grande dont on témoigne pour la formule d'art qu'il a représentée, on doit reconnaître aujourd'hui, en toute impartialité, l'originalité de sa physionomie d'artiste, la vigueur féconde avec laquelle il s'est affirmé novateur et chef d'école, la puissante maîtrise enfin de son talent d'exécutant qui le

range parmi les grands ouvriers de peinture de tous les temps.

Passionnément discuté au moment où parurent les œuvres dont il voulut faire comme les manifestes du « réalisme » naissant, il mena pendant vingt ans, de 1850 à 1870, le combat pour ses idées et pour son art avec une vaillance outrancière, un acharnement parfois brutal, qui ne permirent guère à personne, pendant ce temps, de le juger sans un parti pris quelconque.

Mêlé comme l'on sait, aux événements de 1871, légèrement oublié dans son exil en Suisse, bientôt dépassé dans ses recherches d'art par une école et par des initiateurs nouveaux tels que Manet dont il avait favorisé l'éclosion presque sans s'en douter, il n'a pas connu non plus la gloire des consécrations définitives, malgré des amitiés fidèles comme celles de Castagnary, malgré l'acquisition de nombre de ses tableaux par le Musée du Louvre.

Il est cependant entré aujourd'hui dans l'histoire, et le livre que nous présentons ici pourra servir à le juger historiquement en pleine connaissance de cause.

Paul Vitry.

Janvier 1906.



PREMIÈRE PARTIE

LES DÉBUTS



Courbet dessinant. (Dessin.)

I

ENFANCE ET JEUNESSE
A ORNANS ET A BESANÇON
(1819-1839)

Le peintre Jean-Désiré-Gustave Courbet est né à Ornans, chef-lieu de canton du département du Doubs, le 10 juin 1819. Sa maison natale existe encore; elle offre un spécimen intéressant de ce que pouvait être une habitation bourgeoise au XVIIIe siècle, composée de hautes pièces garnies de boiseries, pavées de briques, et coiffée d'un toit à mansardes proéminent. Sous ses fenêtres coule la Loue; de l'autre côté de la rivière, s'étend une place aux tilleuls touffus, avec la maison du cardinal Granvelle, le célèbre ministre de Charles-Quint et de Philippe II, et, par-dessus, dominant la ville, la roche du Mont, qui s'arrondit comme une immense couronne grise.

La plupart des biographes de Courbet disent qu'il fut fils de paysans, et paysan lui-même. La seconde opinion est fausse; la première a besoin d'explication. Son père, Régis Courbet, était un pro-

priétaire foncier d'importance. Il possédait, sur le plateau, un domaine, très morcelé d'ailleurs, comme il arrive dans le terroir franc-comtois, qui s'étendait sur les communes de Flagey, Silley et Chantrans. La maison familiale se trouve dans le premier de ces villages ; c'est une énorme bâtisse à un étage avec deux pavillons, ombragée de peupliers et de frênes, et enclose d'un mur. Régis Courbet avait en outre à Ornans une maison et des vignes, et, non loin, dans le vallon de Valbois, le *Vigneronnage*, qui lui rapportait, bon an mal an, neuf muids de vendanges, ce qui, ajouté aux septs muids d'Ornans, ne laissait pas de donner un joli total.

Une lettre de Max Buchon à Champfleury le peint d'une façon pittoresque et vivante : « Le père est beaucoup plus *idéaliste*, parleur sempiternel, très amoureux de la nature, sobre comme un arabe, grand, élevé sur jambes, très beau garçon dans sa jeunesse, d'une affectuosité immense, ne sachant jamais l'heure qu'il est, n'usant jamais ses habits, chercheur d'idées et d'améliorations agronomiques, inventeur d'une herse de sa façon, et, faisant, malgré sa femme et ses filles, de l'agriculture qui ne lui profite guère. » Le souvenir de cette herse perfectionnée, qui détruisait les semailles, et d'une certaine voiture à cinq roues, la cinquième, par derrière, supportant les paniers de provisions pour la chasse, est resté dans la mémoire des vieillards. Ces inventions et quelques autres de même sorte l'avaient fait surnommer *cudot*, comtoisisme qui désigne un individu hanté de chimères. Au demeurant, un excellent homme, qui, s'il avait été plus pratique, eût affermé ses terres et vécu en hobereau.

Tout autre était la mère de Courbet, Sylvie Oudot, parente du jurisconsulte Oudot, qui fut professeur à la Faculté de droit de Paris. « C'est une femme tenace, dit Buchon, affirmative, de bon sens, affectueuse, simple et bonne. » Plus tard, un ami de Francis Wey, le comte Albert de Circourt, l'ayant rencontrée dans une diligence, la trouva « d'une mise correcte, douée de modestie, d'un tact exquis, d'un esprit délicat, et bien inquiète des louanges excessives, dont son fils était troublé. » Très brave au travail, occupée sans cesse à réparer les conséquences des fausses manœuvres et des lubies de son mari, ce fut elle qui, en fait, dirigea l'exploitation rurale, trouvant encore le temps de veiller à l'éducation de ses enfants, et se récréant, le soir, à jouer de la flûte.

Gustave fut le premier-né. Ensuite, vinrent trois filles, que l'artiste a représentées bien souvent dans ses tableaux, notamment dans les *Demoiselles de village*. C'étaient Zélie, de tempérament maladif, qui étudia la guitare; Zoé, sentimentale à l'excès, d'imagination ardente; Juliette, enfin, active et pieuse, qui se passionna de bonne heure pour le piano. Tel fut, avec le grand-père et la grand'mère Oudot, objets de sa constante affection, le milieu familial où Courbet grandit, milieu bourgeois plus que paysan, pas assez bourgeois pour que le jeune homme fût privé du spectacle de la nature, trop peu paysan pour qu'on ait songé à faire de lui autre chose qu'un adepte des carrières libérales.

Dès l'abord, on peut déterminer tout ce que l'atavisme et l'ambiance déposèrent dans le caractère de Courbet. Le grand-père Jean-Antoine Oudot, révolutionnaire enflammé de 1793, voltairien convaincu, lui apprit par son exemple à professer les idées républicaines et anticléricales ; les lubies de son père expliquent les siennes propres, ainsi que son orgueil, sa vanité, son désir de la gloire ; de sa mère, il tint, malgré les apparences, une délicatesse de sentiments, dont il y a des preuves nombreuses dans sa vie, mais qu'il cachait avec soin et dont seuls ses intimes avaient connaissance. Enfin, la longue ascendance de ses aïeux, vignerons et cultivateurs, le fit terrien, avec tout ce que ce mot exprime de santé physique, d'énergie, de persévérance, d'âpreté dans la possession, et aussi, parfois, de vulgarité de manières, de franchise intransigeante et de rudesse. Il reçut enfin cette flamme de génie si rare, qui lui a permis d'être un des plus grands peintres qui furent jamais.

Une des plus anciennes mentions de Courbet se trouve dans une lettre du cousin Oudot, datée du 2 janvier 1823 : « Vous direz à Gustave qu'il ne se coupe pas les doigts en faisant des lanternes... » Il avait alors trois ans et demi. Le même correspondant lui consacre tout un passage dans une lettre du 7 janvier 1830 : « Il faut embrasser sur les deux joues pour moi votre petit écrivain ; sa petite lettre est une jolie surprise, meilleure qu'un bonbon de jour de l'an ; sa main est ferme ; ses mots sont bien formés ; moi, son pédant de cousin, je voudrais écrire aussi bien que lui... Voilà tantôt huit ans qu'il sautait sur mes genoux ; je le vois encore comme je l'ai quitté ; et je serais tout étonné, en le retrouvant, de voir sa tête arriver à mon menton. Du reste,

s'il a grandi, ce n'est pas seulement en taille ; il faut qu'il soit aussi bon qu'il était bel enfant... » Mme Oudot renchérit sur ces compliments : « Je te remercie, mon cher Gustave, d'avoir pensé à me faire part de tes progrès ; je te félicite ; tu pourrais déjà être secrétaire de la mairie ; du courage, continue, ne perds pas ton temps ; quand tu seras plus grand, tu n'auras rien à regretter. »

L'année suivante, en 1831, ses parents le mirent au petit séminaire d'Ornans, établissement diocésain, dépendant de l'archevêché de Besançon, et qui prépare toujours des élèves non seulement pour le grand séminaire, mais encore pour les carrières laïques ; il était alors administré par l'abbé Gousset, futur vicaire-général de Besançon, puis cardinal-archevêque de Reims. Courbet y fut fort indiscipliné, ne prenant goût ni au latin, ni au grec, ni aux mathématiques, faisant l'école buissonnière le plus souvent, réputé pour son habileté à la chasse aux papillons, et sa connaissance des promenades environnantes, à telles enseignes qu'on le choisissait pour guide dans les sorties dominicales.

Si Courbet se souciait peu des études classiques, il en allait tout autrement du dessin, et même de la peinture, qui commencèrent bientôt à le passionner. Un jour, son professeur de rhétorique, M. Oudot, avait pris comme sujet de cours cette pensée de M. de Bonald : « Un homme ne peut comprendre et produire d'art que celui qui interprète sa propre nature ; l'art, en tant qu'expression du sentiment de la société, doit par conséquent se transformer aussi souvent que la société même. De même que l'on dit : « le style, c'est l'homme », de même on doit pouvoir dire : « l'art, c'est la société »... L'artiste est l'interprète de sa propre nature ». Ces aphorismes, longuement médités, eurent une grande influence sur l'esprit de Courbet ; ils pourraient être la devise du réalisme.

Dès lors, son professeur de dessin, le « père Beau », n'eût pas d'élève plus attentif ni plus assidu. C'était un vieux brave homme, dont les connaissances artistiques se trouvaient être assez rudimentaires, mais qui avait une méthode d'enseignement très originale pour le temps. En effet, quand le temps était favorable, au lieu de garder ses élèves en chambre, pour copier des modéles sur cartons, il les conviait à aller étudier la nature dans son domaine, parmi les sites d'alentour. Il a même représenté cet atelier en plein air dans une toile,

intitulée : *la Source de la Loue*, pleine de gaucherie et de naïveté, où il montre ses élèves fort appliqués à dessiner ce paysage, et, au premier rang, Courbet. On y sent que ce genre de peinture lui était moins familier que le portrait, si l'on en juge par la figure de saint Vernier, patron des vignerons, qui orne encore aujourd'hui l'église d'Ornans, et qu'il a représenté sous les traits de son élève favori.

Celui-ci ne tarda pas à en savoir aussi long que son professeur.



Roche à Ornans. (Dessin.)

Mlle Juliette Courbet conserve pieusement des albums bourrés de dessins : études de fleurs, profils, têtes, esquisses de paysages, fantaisies, qui témoignent de son ardeur à crayonner. Il s'essaya même au portrait à l'huile : « J'ai encore à Ornans, un portrait épouvantable que fit de moi mon ami Courbet, à quinze ans », écrit à M. d'Ideville, un de ses anciens condisciples, M. Bastide, aumônier de l'armée française, à Rome.

Cette vocation ne fut pas du goût du père de Courbet, qui voulait que son fils fut polytechnicien. Aussi l'envoya-t-il, en octobre 1837, étudier la philosophie au collège royal de Besançon, pensant que l'internat lui changerait les idées. Ce fut le contraire qui advint, et les

nombreuses lettres du fils à ses parents montrent combien il s'accommodait mal de cette existence si nouvelle pour lui.

Le programme du jour lui paraissait trop chargé. Le lever était à cinq heures et demie ; il y avait ensuite étude jusqu'à sept heures et demie, puis récréation ; classe de philosophie, de huit à dix, où il fallait « prendre des notes à mesure que le professeur parle, pour faire des cahiers » ; récréation d'un quart d'heure ; étude jusqu'à onze ; dessin, de onze à midi « professé par M. Flajoulot, assez bon professeur » ; dîner, en un quart d'heure, sans parler ; récréation jusqu'à une heure, puis étude ; de deux à quatre, classe de mathématiques auxquelles il ne comprenait rien ; pour rattraper ses camarades, il prenait des répétitions, à raison de douze francs par mois... ; après venait la récréation jusqu'à cinq heures, l'étude jusqu'à sept heures et demie, et le souper ; enfin, le coucher à huit heures et demie ; deux fois, par semaine, le lundi et le samedi, s'ajoutait un cours de physique.

Si encore la vie matérielle avait été bonne ! Mais, le matin, il n'a qu'un morceau de pain ; à midi, c'est un « pochon » de soupe, un plat de pommes de terre frites, ou de choux, ou d'autres légumes « toujours maigres », et une pomme ou une poire, avec « un petit verre de vin, qui n'est pas très fort en couleur, le tout assez mal arrangé, et surmonté le plus souvent d'un goût ou d'une odeur étranges » ; le soir, on lui donne un plat, de la salade et une pomme, et on le presse tant « qu'il n'est pas rare qu'il ait la moitié de son dîner dans sa poche, en sortant. » Les lits sont petits et durs ; il a beau accumuler tous ses habits dessus, il a encore froid ; et il supplie qu'on lui envoie une couverture. Ainsi en va-t-il dans les classes ; c'est pourquoi les élèves se sont cotisés de quarante sous chacun « pour faire acheter du bois, amodier (louer) des fourneaux, et payer le feutier. » Les professeurs ont tous des mines un peu dures ; « ils n'adressent pas un mot à un élève dans toute l'année » ; les élèves « sont bien plus malins qu'à Ornans ; ils sont tous agaceurs, taquins, et ne cherchent qu'à jouer de mauvaises farces » ; enfin, la salle de dessin est mal montée ; « il n'y a pas un modèle passable » ; Courbet s'y « trouve un des plus forts ». Tel est le tableau peu enchanteur qu'il trace du collège, et qu'il termine par ces mots de regret et d'espoir : « Il me tarde de voir Ornans et vous tous ; c'est excusable pour la première fois que je sors de chez nous ! »

Sa résignation n'était qu'apparente, et les lettres, qui suivent, ne tardent pas à le montrer en pleine révolte. Un jour, il se plaint de coliques, occasionnées par « leur dégoûtant mouton froid qu'ils nous donnent tous les soirs »; il souffre de ne plus fumer, car, chaque fois qu'il l'essaie, il se fait prendre, et, quand il ne fume pas, il a « des étourdissements et des faiblesses », qui l'empêchent « de voir clair »; il souffre aussi, de ne pouvoir continuer le dessin, « car, ce n'est rien du tout au collège ; on est là une centaine, dans un grand corridor, où l'on ne peut pas tenir un crayon, tant on a froid ; et puis..., on



Ornans et la roche du Mont. (Dessin.)

crie, on cause, on fait un tapage qu'on ne s'y entend pas ; j'aurais voulu pouvoir continuer la peinture; au cas que j'aille quelque part, j'aurais pu copier quelques fragments de tableau ». Mais, enfin, il fera ce qu'il pourra, cet été.

Bref, dans son impossibilité de supporter plus longtemps ce régime, il supplie ses parents de le mettre externe ; un érudit franc-comtois, Dom Grappin, chez qui il sort, et M[lle] Belford, sa gouvernante, l'y engagent. Les parents font la sourde oreille ; alors, il se fâche : « Vous croyez peut-être que ce que je vous ai écrit était pour m'amuser ; pas du tout, car j'ai déjà vendu mon habit de collège 33 francs d'après l'estimation du tailleur qui m'a dit qu'il me coûtait 35... Puisque dans tout et partout, je dois toujours faire exception à la règle géné-

rale, je m'en vais poursuivre ma destinée ». Nouvelle menace, le 4 décembre 1837 : « Si vous ne voulez pas que je sois externe, je m'en irai, car je ne fais rien au collège ; je ne sais pas encore quel état prendre, comme ne m'y étant pas encore attendu ». Le 9, il avoue qu'il quittera ses classes à regret, et s'en repentira plus tard ; mais n'importe : « pour rester encore deux mois au collège. c'est une folie, c'est impossible ». Bientôt après, il prévient que sa malle est prête depuis huit jours, et que ce n'est pas pour rire. Au jour de l'an, on le verra arriver avec ses « effets ». Le 5 janvier 1838, il annonce à ses parents que le proviseur l'approuve de quitter le collège : « Pour moi, je serai chez vous dimanche, qu'on m'écrive ou qu'on ne m'écrive pas... Je voulais partir à toute force l'autre jour, et, comme le proviseur l'a su, il m'a fait dire qu'il valait mieux attendre qu'on m'écrive. Je ne suis plus de cours ; j'ai quitté cela tout à fait. »

Le père reste intraitable, et, désespérant de le convaincre, Courbet cesse, pour un temps, sa correspondance de récriminations. Il dessine, pour se désennuyer, des vues d'Ornans semblables à celles qu'il a envoyées à son grand cousin Oudot, de Paris, et que la femme de celui-ci a placées dans son album, se promettant d'aller voir si la ressemblance est exacte.

Mais cette nouvelle résignation n'est pas de longue durée, et, le 19 mars 1838, il écrit à ses parents une philippique plus violente encore qu'à l'accoutumée ; il ne fait plus rien au collège ; ses professeurs ne s'occupent plus de lui, ne lui parlent plus ; à la classe de physique, où l'on fait un « bruit infernal », le professeur, pour se venger, inflige aux vingt derniers dix pages de pensum par classe, et, comme Courbet ne compose pas, il a régulièrement vingt pages à copier par semaine ; un maître d'études, du nom de Lacase, lui cherche noise sans cesse, et lui parle de telle façon que « la première fois... cela ne se passerait pas comme cela » ; le proviseur, l'ayant surpris à fumer, lui a dit « qu'il espérait bien que, dans peu de jours, il serait débarrassé de sa fumée » ; bref, la vie n'est plus tenable, et il supplie son père de ne pas l'obliger à déserter.

Cette fois, la menace produit son effet. A la rentrée de Pâques, on installe Courbet dans une petite chambre de la Grand'-Rue, à Besançon, dans une maison où Victor Hugo était né, par hasard, en 1802. Cette année même, le grand poète venait de donner *Ruy Blas* (1838),

et l'on peut imaginer si sa gloire hanta les rêves du jeune étudiant. Heureux de la liberté reconquise, Courbet se mit à travailler les mathématiques avec un professeur de talent, du nom de Meusy, et à suivre les cours de l'Académie où MM. Perron, pour la philosophie, et Pérennès, pour la littérature, attiraient un nombreux public.

Hélas ! il ne suffit pas d'avoir de la bonne volonté quand le goût ne s'y joint ; l'effroi de l'examen à passer le reprend, malgré les encouragements de ses camarades Adolphe Marlet, Urbain Cuenot, Bastide et Boulet, des ornanais comme lui, qu'il montrait dans une précédente lettre, « émerveillés des cours de l'Académie, cent fois plus à leur portée que ceux du collège ». Bientôt. il écrit à son père qu'« on a fait une augmentation considérable dans les différentes sciences demandées : du grec à livre ouvert, de plus de la géographie et de l'astronomie, choses que nous n'avons pas apprises dans nos classes, chimie, algèbre, latin, tous les auteurs connus ; de plus, une composition avant de commencer, et, lorsqu'elle n'est pas bien faite, on est dispensé de se présenter. Tout cela, joint aux matières exorbitantes, que nous avions d'abord, me met dans une cruelle transe ». La vérité est qu'une fois de plus, la passion du dessin l'avait repris tout entier.

Trop d'occasions le ramenaient à ses anciennes amours. Un peintre, nommé Jourdain, habitait sa maison, et, tout inférieur qu'il fût, Courbet s'intéressa vite à ses travaux. En outre, le fils du propriétaire, Arthaud, élève de M. Flajoulot, directeur de l'École des Beaux-Arts de Besançon, l'entraînait souvent à ses cours, où il était attiré, par surcroît, par un autre élève, Baille; ce dernier devint plus tard un excellent peintre religieux, auteur de fresques pieuses qui décorent encore aujourd'hui la chapelle de l'ancien collège catholique ; il avait fait de Courbet, à ce moment, un portrait qui appartient à M[me] Castagnary.

D'ailleurs, Courbet ne se cache point. « Je me suis lancé dernièrement, écrit-il à ses parents, dans un genre de dessin, qui me réussirait parfaitement, si mes moyens pécuniaires me permettaient d'en faire un peu souvent. C'est la lithographie. Je vous envoie quelques essais dont je suis fort content. Vous en donnerez une à Adolphe Marlet, celle qui est à son nom ; et, ensuite, les autres, qui ne sont pas si belles, vous les donnerez à qui vous voudrez, en disant que c'est en attendant ; que, quand j'en aurai fait tirer d'autres exemplaires, je leur changerai, car je vous envoie tout ce que j'ai. Ce sont seulement les

épreuves, vous en ferez part au père Beau. ... Je vous en enverrai d'autres dans quelques jours. » Et, en même temps que le prix de sa pension, il demande dix francs, que lui coûteront ses lithographies.

Un peu plus tard, il adresse des romances « et deux petits prospectus d'un petit ouvrage de mes amis, pour lequel j'ai fait des vignettes par complaisance. Tâchez de les produire par Ornans. Si cela ne vous ennuie pas, donnez-en un à M. Oudot frère, au café Pernet. Si vous voulez, ils auront la complaisance de recueillir les noms des souscripteurs, et vous me les enverrez le plus vite possible ».

Parmi les premières lithographies se trouvait le *Pont de Nahin*, que Courbet devait peindre plus tard avec une habileté que cette œuvre de début ne pouvait certes pas faire deviner. Plusieurs exemplaires décorent encore certains intérieurs à Ornans.

Les autres illustraient les *Essais poétiques*, *par Max B...*, *vignettes par Gust. C...*, parus à Besançon, en 1839, *à l'imprimerie et lithographie de Sainte-Agathe*. Le poète Max Buchon, de Salins, futur auteur du *Matachin*, de poésies et de contes franc-comtois, d'un réalisme savoureux, qui eût l'heur de plaire à Buloz, directeur de la *Revue des Deux Mondes*, lançait ainsi son premier livre, assisté de celui qui devait devenir un de ses plus intimes amis. A vrai dire, ni les poésies, ni les images n'avaient grande valeur; mais ni les unes ni les autres ne méritent l'absolu dédain que des critiques, comme Paul Mantz, leur ont infligé. Ce sont des balbutiements aussi respectables que les symphonies parfaites de plus tard.

Les *Essais poétiques* ont 150 pages. La première vignette représente le départ du conscrit : tandis que sa fiancée s'agenouille devant une Vierge, encastrée dans un chêne, il s'en va, le cœur gros, se cachant les yeux de la main droite, l'autre portant son sac au bout d'un bâton. Dans la seconde, deux nègres soignent un blanc sur les bords de la mer. La troisième représente deux amoureux, Courbet et une cousine de Buchon, assis tout proches, dans une grande chambre, dont la fenêtre est ornée d'un pot de fleurs. On voit en la quatrième un voyageur, chapeau à la main, sur la rive d'un lac.

Cependant, la peinture sollicitait Courbet : peu à peu, il oublia le chemin de l'Académie pour celui de l'École de dessin. Il y retrouvait toujours avec plus de plaisir l'excellent Flajoulot, moins modeste que le père Beau, mais qui s'intéressa à lui avec autant de bienveil-

lance. C'était un sectateur de David, comme en témoignent deux tableaux religieux qu'il composa pour l'église Saint-François-Xavier, de Besançon. Il se proclamait lui-même : le *roi du dessin*, et ne tarda pas à surnommer son élève, par compensation : *roi de la couleur*. Dans son étude sur *Melchior Wyrsch*, et dans ses Mémoires inédits, Francis Wey a crayonné un portrait amusant de ce *singulier bonhomme*, *un peu fou*, qui, aux yeux du visiteur ébahi, couvrait une toile de lignes rapides au fusain, les commentait avec un enthousiasme étrange, et voulait y faire voir les vastes compositions qu'il rêvait en son cerveau sans cesse surchauffé.

Du moins fit-il faire à Courbet de solides études de dessin, comme le montrent plusieurs albums appartenant à Mlle Juliette Courbet. Le trait est net, précis, fin, expressif ; et c'est avec une grande habileté que le crayon de l'artiste, rehaussé parfois de couleurs fermement appliquées, a analysé les modèles vivants de l'atelier de Flajoulot ; les dessins d'yeux, de jambes, de mains, de pieds, de muscles, de nez et d'oreilles, de poitrines et de torses de femmes, gras et moelleux, ne laissent aucune incertitude à cet égard. On y voit aussi des vues de Besançon, des coins d'Ornans, des portraits d'amis comme Cuenot et Marlet.

Courbet avait aussi composé vers ce moment de petits tableaux naïfs, qui sont encore en la possession de Mlle Courbet, et qui n'accusent pas, d'ailleurs, la même originalité. Voici dans une tonalité chaude, jaune et rouge, les *Moines de la Chaise-Dieu*, où il a figuré un moine, vêtu de bure, conduisant une jeune religieuse à un escalier ; au fond, on voit le monastère, la chapelle, des peupliers. C'est encore une *Arcade*, dans le même ton, près de laquelle aborde une gondole ; une dame qui se poignarde dans un bois, tandis que son amant s'éloigne avec une nouvelle compagne.

Ce sont enfin des paysages d'Ornans ou des environs, clairs, gris, avec des ciels bleus, minuscules de format, minutieux de métier, d'une bonne foi, d'une application, d'une puérilité touchantes : la *Roche du Mont*, surplombant la Loue, les prés de Chalimand, la maison du grand-père Oudot, le chemin du moulin ; l'*Entrée d'Ornans* ; la *Vallée de la Loue ;* les *Iles de Montgesoye*, avec des peupliers, des saules sur un tertre, et l'auteur, contemplant ce spectacle, son fusil sous le bras...

On comprend, à dénombrer toutes ces productions, que les matières du programme de philosophie aient été, peu à peu, abandonnées. Courbet fut-il reçu ou refusé à l'examen qu'il préparait avec tant de détachement? On est porté à croire, en l'absence d'indications épistolaires, qu'il ne s'y présenta même point, esquivant une corvée sans intérêt pour lui. Il rentra prendre ses vacances à Ornans, et amena son père à lui permettre d'aller à Paris sous prétexte d'y faire son droit.

Avant de partir, il se plut, pour en graver à jamais l'image dans sa mémoire, à faire le tour du petit pays, qui lui tenait tant au cœur, et qu'il observa de nouveau avec une tendresse filiale, d'autant plus attentive et émue que l'heure approchait de s'en séparer.

Sauf les industries, qui sont venues, par endroits, enlaidir son magnifique paysage, Ornans n'est pas fort différent de ce qu'il était alors. C'est un gros bourg, tassant ses maisons basses dans un élargissement de la vallée de la Loue. Quand Courbet le contemplait du haut d'une roche environnante, il voyait ses toits violacés s'allonger de chaque côté de la rivière, qui traverse la petite ville de part en part, puis s'en écarter en deux files qui remontent les vallons adjacents et forment ainsi le dessin d'une croix.

Dans cet ensemble, il distinguait les deux taches vertes que font les tilleuls et les platanes des deux places : celle du côté de la ville haute ou place Granvelle, celle de la ville basse, appelée aussi les îles Basses. Sur la rive gauche, son regard s'abaissait sur l'église, vaste monument gothique du XVIe siècle, avec son immense clocher, coiffé, à la mode comtoise, d'une sorte de coupole à arêtes vives, que surmonte un lanternon. Non loin est le petit séminaire, dont la chapelle s'ouvre sur la rue, et qui lui rappelait de fâcheux souvenirs. Sur la rive droite, c'est l'hôtel de ville, bâti sur arcades, en calcaire noir et dur, l'hôpital, érigé en 1719, et qui est l'orgueil du chef-lieu de canton. En bon ornanais il n'avait garde, en outre, de négliger la maison dite de Granvelle, immense hôtel du XVIe siècle à plusieurs étages, mais qui a été tellement remanié, qu'il ne reste plus guère de vestiges de son état primitif.

De son observatoire il pouvait suivre le mouvement de la grand'rue, très longue, où les petits pavés du Rhin pointent leurs têtes, et celui de quelques ruelles transversales, noires et nauséabondes, desservant les maisons aux façades crépies, et aux fenêtres garnies de volets, que

l'on ferme pour épier le voisin. Du temps de Courbet, elles étaient habitées surtout par des vignerons ou de petits artisans et boutiquiers, francs buveurs, gais de propos, d'esprit salé, plus malicieux que méchants, frondeurs contre les autorités, au total, gens assez difficiles à gouverner, vers qui allaient toutes ses sympathies.

Les vignerons avaient la prépondérance, dans la petite ville, groupés en une confrérie sous le vocable de saint Vernier, dont ils célé-



Vallée de la Loue.

braient la fête annuelle, en lui offrant des spécimens des produits de leurs vignobles choisis parmi les plus beaux. Ils avaient la majorité dans les élections, et dirigeaient les affaires communales. Leurs occupations modelaient leur physique, et les rendaient très reconnaissables parmi les autres citadins. Il faut dire que les vignes ornanaises, dont les crus sont connus sous les noms de Pulsard et de Gamey, sont à pentes rapides ; souvent les pluies font dévaler la terre jusqu'au bas de la colline ; le vigneron doit alors la reporter dans des hottes sur son dos, construire par endroits de petits murs de soutènement et creuser des tranchées pour l'écoulement normal des eaux ; si l'on joint à cette fatigue le travail propre de la vigne, la

confection et la plantation des échalas, l'émondage, le fumage, les vendanges, on comprendra que les confrères de saint Vernier aient été des hommes souples, agiles, maigres pour la plupart, à la figure cuite par les intempéries, et qui, au logis, en hiver, se consolaient par la bonne chère et la boisson de leurs tribulations coutumières. Tels les observait Courbet à la vigne et chez eux, et tels il les peignit, plus tard.

Chasseurs souvent, ils étaient aussi, presque sans exception, pêcheurs; quand il n'allait pas avec eux dans les bois ou aux vignes, Courbet les accompagnait à la Loue. Il se plaisait surtout à la traversée de la rivière dans la petite ville, à laquelle, par les beaux soirs d'été, sous le ciel d'un bleu profond scintillant de lumières, elle donne l'aspect d'une rustique Venise. Combien d'heures ravies ne passa-t-il pas sur la rive ou dans une barque, tout seul ou durant que ses amis pêchaient avec des lignes, des nasses, des filets ou des troubles, à admirer l'eau rapide, chantant à fleur de cailloux, glissant sous les roues de moulins, butant contre les pilotis des galeries de bois, qui descendent jusqu'à elle, et réfléchissant les géraniums, les fuchsias et les capucines, dont sont garnies toutes les fenêtres? Autant est sombre, triste, maussade même, la grand'rue, autant s'éclaire et rit cette *rue* liquide de la rivière.

Courbet trouvait la campagne presque à sa porte. Ayant traversé le vieux pont de Nahin, qui arrondit sa double arcade sur un gouffre vert émeraude, il aimait à grimper à la roche Founèche, escarpant sa masse grise sur la route de Salins ; là, parmi l'herbe blonde, qui essaye de vivoter sur un rare terreau, il flânait à dessiner la petite ville tapie à ses pieds, ou à rêvasser, son demi-sommeil bercé par le tic tac des moulins, le zézaiement de la scierie prochaine ou le bruit des chariots, amenant de la montagne les « billes » de sapins.

Il connaissait bien aussi la promenade « Sous les Roches », qui lui a inspiré plus tard quelques-unes de ses plus belles œuvres. Sortant d'Ornans par la porte des îles basses, qui s'appuie contre la maison paternelle, il remontait un instant la grand'route, prenait un chemin vicinal à droite, près d'une prairie où plus tard il construisit son atelier, puis gravissait un sentier très roide, à travers les vignes, passait non loin d'un abreuvoir en pierres de tailles, bruissant d'une eau toujours fraîche et claire, arrivait enfin au-dessus de la roche où s'élevait le château d'Ornans. C'était une ancienne résidence des ducs de Bour-

gogne, remplacée depuis par des habitations de paysans, qui affleurent le roc et surplombent le vide ; il subsiste encore une chapelle gothique du XIIIe siècle, en assez piteux état de conservation. Cette roche offre le type de toutes celles qui bordent la vallée de la Loue : rondes, abruptes, dénudées sur quelque cinquante mètres de hauteur, elles couronnent, au sens littéral du mot, le cône où elles reposent, et qui va s'évasant jusqu'à la rivière, planté de vignes, dont la terre brun clair s'oppose au calcaire gris du rocher qui domine, et, en bas, à l'herbe verdoyante des prés ou vergers, qui s'étendent au-dessous.



L'Escarpolette Dessin

L'ascension fatigante cesse au château ; le reste de la promenade est, pour ainsi dire, de plain-pied, jusqu'à la descente, à deux heures de là, par un chemin plus rapide encore que celui de la montée. Courbet prenait un petit sentier, pratiqué sur le rebord extrême des roches, et qui les dessert toutes, arrondissant entre elles, une série de boucles du plus curieux effet,—car il semble qu'elles sont toutes proches les unes des autres, alors qu'un long trajet circulaire les sépare, — et longeant des vallons, où dégringole, rapide, un ruisselet. Continuant sa marche, accompagné de ronces bleues, d'églantiers, de noyers, de hêtres et de charmes, jetant un coup d'œil sur Ornans toujours près et toujours loin, il trouvait d'abord la roche de Huit Heures, ainsi appelée parce que les vignerons se servaient de son ombre comme d'un méridien, et, à ses pieds, la vallée de Mambouc, qu'il célébra bien souvent depuis en des toiles et en des chansons, puis les petites roches Pautard et de l'Essar-Sandrin, l'immense roche du Mont, se déroulant comme un diadème au-dessus du bourg, une nouvelle petite

roche, la Garenne, précédant la roche de Dix Heures, et le saut Chevalier ; puis il rentrait au logis, à moins qu'une fantaisie ne le poussât jusqu'au village de Saules, si pittoresque avec son église dominant une vallée profonde, d'où l'on jouit d'une vue splendide sur tout le plateau environnant.

Presque en face, sur le versant opposé, s'étend un autre plateau, qui lui était encore plus familier, puisque là se trouvait et se trouve encore le patrimoine des Courbet. Il s'y rendait d'Ornans par la route qui domine le val de Chauveroche, et arrivait à Chassagne. Tout près s'étendent d'immenses communaux, où la pierre affleure le sol, et qui ne produisent guère que de longues herbes blondes, des bruyères, des genévriers, et quelques chênes souvent rabougris. Courbet aimait à s'y attarder, heureux de contempler un plein ciel au sortir de l'étroite vallée, qui n'en laisse voir qu'une bande, d'admirer l'opposition que fait l'azur ou l'atmosphère grise avec l'étendue jaune qu'ils couvrent presque à l'infini, ou bien, jambes pendantes sur le vide, assis au rebord d'une roche, il contemplait la cascade du ruisseau de Valbois, qui se précipite vers la Loue, parmi la sauvagerie d'une gorge.

Il s'arrachait à ce spectacle grandiose, et, traversant l'aimable petit bois de Flagey, puis les communaux, où il accordait un regard à un magnifique chêne, plusieurs fois séculaire, dont le feuillage sombre abrita souvent ses rêveries et ses amours, il arrivait à la vieille maison familiale, que de vénérables peupliers signalent au loin.

Ce ne sont pas les promenades qui manquent tout autour. Il pouvait flâner dans les villages d'alentour : Silley, Reugney, Bolandoz, Amancey, dont l'altitude varie entre 600 et 800 mètres environ. Mais il était attiré beaucoup plus loin, soit par la chasse ou par la pêche, soit par le désir de retrouver son ami Max Buchon. Sa passion pour la chasse, qu'il garda sa vie entière, et qui eut une influence si particulièrement heureuse sur le développement de son art, s'exerçait à l'aise dans les forêts domaniales du deuxième plateau, qui avoisinent Levier, et qui furent le but fréquent de ses excursions. Leur altitude moyenne est entre 800 et 900 mètres. Les plus importantes sont la forêt du Jura, la forêt de Maubeline, la forêt du Scay, les forêts de la Joux, de la Haute-Joux et de la Basse-Joux, entre les villages de Levier, Labergement-du-Navois, Arc-sous-Montenot, Andelot, Equevillon, Boujailles et Chapelle-d'Huin. Des sapinières magnifiques y

PAYSAGE DES ENVIRONS D'ORNANS.

Héliogravure.

PAYSAGE DES ENVIRONS D'ORNANS.

Héliogravure.





croissent parmi les rochers et les fougères; elles sont habitées par des cerfs, des biches, et surtout des chevreuils, auxquels de nombreux chasseurs, chaque année, font une guerre sans merci. C'est en ces parages que Courbet documenta, dès sa jeunesse, la plupart de ses toiles cynégétiques.

La chasse finie, il lui arrivait d'aller surprendre Max Buchon à Salins. Il aimait la pittoresque petite ville jurassienne, qui étage ses vieilles maisons le long de la Furieuse, et sur les contreforts du mont Poupet, point culminant de la région. A cette époque, déjà, munis de gaules, d'amorces, et de filets, ils allaient pêcher tous les deux à la source d'un affluent de la Loue, le Lison, après s'être fait conduire en voiture jusqu'à Nans-sous-Sainte-Anne. La rivière sort tranquille d'une paroi de roches, creusée en grotte, puis se précipite en cascades naturelles, pour retrouver son calme dans le Fond-Lison; elle encaisse alors son eau émeraude en une vallée charmante, qui fait contraste avec la rudesse de la source elle-même, et des merveilles groupées auprès : le creux Billard, entonnoir profond de 300 mètres, et large d'une centaine, où s'engloutit le bief de Lourcière, la grotte des Vaux, qui a près de 700 mètres d'altitude, et la grotte Sarrazine, qui se hausse à cent mètres sur le manteau de Saint-Christophe, et où l'on entend sourdre le bief Sarrazin.

Quelle que soit, d'ailleurs, la beauté de ces régions, Courbet leur préféra toujours la vallée de la Loue, qui ne cessa d'être son paysage vraiment familier; or, nulle part, mieux que là, ne se vérifie la justesse d'une boutade de Charles Nodier disant que la Franche-Comté est la « préface » de la Suisse, préface, il est vrai, trop souvent négligée par des lecteurs empressés au livre lui-même.

La Loue est une des plus pittoresques rivières de France, et, le long de son cours de 140 kilomètres, elle détermine une série de paysages, qui ne cessent d'inspirer les peintres et les poètes. Elle jaillit à 544 mètres d'altitude d'une grotte large et haute, qui s'ouvre en une roche de calcaire, dominant d'une centaine de mètres. Sa nappe, alimentée par les creux de Rénale et de Passegros, et les « emposieux » ou entonnoirs des plateaux de Levier, Chaffois, Goux et Septfontaines, se précipite brusquement en bas d'un barrage naturel haut de dix mètres, entre les bâtiments d'un moulin et d'une scierie; elle écume sur les éboulis de rochers, glace l'atmosphère ambiante en toute

saison, puis dévale en multiples cascades, accompagnée de saules et de trembles, grondant au fond d'une vallée étroite, extrêmement encaissée; une double ligne de roches grises la dominent, desquelles se détachent, à droite, la roche de Hautepierre, culminant à 880 mètres, qui donne naissance à la cascade de Syratu, admirable surtout à la fonte des neiges, et, à gauche, au-dessus des combes de



Mouthier-Hautepierre.

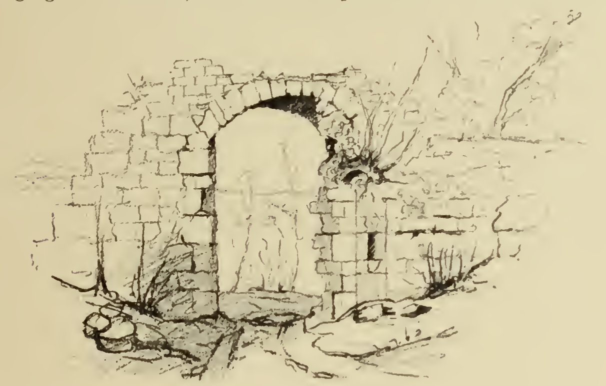
Nouaille, les roches du Capucin, et le monolithe en aiguille bien connu sous le nom de Moine de la vallée.

Que de fois Courbet dut réjouir sa vue de ce spectacle émouvant, soit qu'il le contemplât d'en haut, laissant errer ses regards sur la masse des feuillages, qui descendent jusqu'à l'eau turquoise et scintillante de diamants, soit que, de la rive, il admirât l'étroite bande de ciel, que découpe la ligne sinueuse des roches, à peine interrompue, ici et là, par quelques maigres arbustes penchés sur le vide !

Souvent aussi il dut descendre la rivière, par le sentier en casse-cou des pêcheurs, qui remonte les rochers riverains, ou passe à gué sous

leurs murailles, à moins qu'il ne pût le faire en barque en compagnie d'amis, plus intéressés par les allées et venues des truites et des brochets que par la beauté du paysage. Il laissait, à droite, la belle source du Pontet, jaillissant d'une grotte sombre, la caverne voûtée de Baumachée, et le pittoresque village de Mouthier, avec son église dont l'élégant clocher émerge d'une forêt de cerisiers.

A partir de cet endroit, la vallée est moins abrupte et sauvage ; après les gorges de Nouaille, où l'on ne voit que le mince filet de la rivière,



Vieille porte de ferme. (Dessin.)

contournant, très bas, les avancées rondes de la montagne ou ses retraits en S, barrés, ici et là, par la ligne blanche des cascades, où la solitude absolue, et l'infini silence sont troublés seulement par le vol et le cri des oiseaux, succède une riante contrée, qu'égaient des vignobles, des prairies verdoyantes, de joyeux moulins tic taquant sur l'eau gazouillante, et d'heureux villages aux noms sonores, comme Lods, Vuillafans et Montgesoye, dominés par ces nids d'aigles que sont, sur la rive gauche, Longeville et Châteauvieux, Hautepierre et Echevanne sur la rive droite.

En aval d'Ornans, la rive gauche seule reste escarpée et abrupte, l'autre remontant assez mollement en prairies et en vignes, à partir

du village de Maizières, que Courbet aimait beaucoup, et où il fit, plus tard, d'assez longs séjours dans la propriété de la famille Ordinaire. Il aimait à conduire sa barque près d'une roche voisine, la roche Oraguay, célèbre dans son œuvre. Elle est grise, garnie de mousses et de lierre; l'eau en corrode la base par son frôlement incessant, et, peu à peu, la roche se creuse en voûte, où miroitent les moirures de la rivière, sous des bouleaux, des aulnes et des saules.

Non loin un autre magnifique paysage l'attirait, que l'on appelle le *Miroir de Scey-en-Varais*. Qu'on imagine, à droite, un gai village, resté rustique, avec son clocher coiffé du dôme comtois, ses maisons basses aux toits cassés à chaque extrémité, et souvent couverts de « laves », grosses pierres plates tirées des carrières environnantes, qui remplaçent les tuiles ; puis, à gauche, la montagne presque droite, escaladée par des sapins, des hêtres ou foyards, et des frênes, qui viennent rejoindre une crête escarpée ; sur cette crête, la tour en ruines du vieux château de Saint-Denis contemple depuis des siècles la pittoresque vallée, rosée par l'aurore, blonde dans la journée, et que le couchant ensanglante et empourpre ; enfin l'eau profonde, presque immobile, tantôt vert de Venise ou vert de chrome, le plus souvent émeraude, et réflétant les merveilles, qui se penchent sur elles, à des distances infinies, en des symphonies de colorations où toutes les nuances, toutes les valeurs, tous les rapports composent un ensemble qui est une fête pour les yeux.

Le vallon de Valbois, entre Cléron et Scey-en-Varais, reçut aussi bien des fois sa visite ; il y venait, surtout en automne, avec ses parents pour faire les vendanges à leur « Vigneronnage ». La petite maison, sous les noyers, qui domine encore la gorge, appartenait autrefois au père de Courbet ; c'est là qu'il s'installait avec sa famille et les vignerons pour une quinzaine aussi gaie que laborieuse. On montre au premier étage une chambrette, décorée de fresques qui représentent des chasseurs sous les sapins, un moulin sur la Loue, et que la légende attribue à la jeunesse de Courbet. Il conserva toujours le plus agréable souvenir de ces séjours à Valbois; il composa même plus tard, une chanson pour commémorer la cascade, qui se précipite du haut des communaux de Chassagne au bas des Roches, et la glissade rapide du ruisseau dans le vallon en pente roide, parmi le fouillis des roches éboulées et des arbres, jusqu'au martinet construit au confluent et où

habita longtemps un de ses amis, maréchal ferrant. Un jour, celui-ci lui demanda une enseigne pour sa forge. Courbet peignit alors, sur le chambranle de sa porte les instruments professionnels, et au-dessus, en caractères de feu, cette devise magnifique : *Au maréchal de France.* Cette précieuse enseigne est conservée, aujourd'hui, au château de Scey.

Un modeste ruisseau, qui afflue dans la Loue sur la rive droite, à deux kilomètres d'Ornans environ, le sollicitait plus souvent encore. La Brême a quatorze kilomètres de longueur. Elle prend sa source non loin d'Étalans, à une altitude de 600 mètres environ, reçoit un petit affluent de Charbonnières, puis, au village de Bonnevaux, fait tourner deux moulins, au bas du bois de la Brême. Du temps de l'artiste, une église et un cimetière, aujourd'hui ruinés, groupaient autour d'eux quelques maisons, en un site étroit, intime, verdoyant et gai, devenu depuis un désert assez mélancolique.

La Brême traverse ensuite une prairie, glougloutant sous des saules et des « vernes » ou aulnes, se recourbe, et, avec le ruisseau de Plaisir-Fontaine, cerne un contrefort de la montagne, en forme d'éperon. Ce ruisseau, très court, sort de grottes immenses, où l'eau, chargée de calcaires, et suintant sans cesse des parois rocheuses, construit des colonnes de l'effet le plus pittoresque, puis court à une cascade, parmi les longues mousses d'un vert avivé, se précipite sur les roues de deux moulins étagés à une faible distance l'un de l'autre, et se fraye sa route en un vallon couvert de pas-d'âne et de nénuphars.

Grossie de cet appoint rapide, mais qui n'est guère volumineux qu'en temps de pluie et de dégel, la Brême se hâte vers une gorge très profonde, formée de deux murailles de roches presque à pic, dans les crevasses desquelles des arbres, sapins, hêtres, bouleaux, essaient de vivre, et qui s'évase à peu près en son milieu : c'est le *Puits noir*, devenu si célèbre grâce à Courbet, et où la nature atteint le grandiose. Bien souvent le peintre s'y rendit dès cette époque, se délectant à voir, au-dessus de lui, parmi la voûte des frondaisons, quelques coins de ciel bleu, autour de lui, les roches, rongées par l'eau, blanchies ou rosées par les rayons lumineux, et, dans le lit du ruisseau, séparé en deux par une ligne de sable et de terres, où croissent des aulnes, des saules, voire même des peupliers, l'eau claire et bruissante scintiller sur des cailloux, écumer aux obstacles, et, parfois, comme

fatiguée, stagner dans des trous de roche en gouffres émeraude, où les truites aiment à chercher une retraite.

Au sortir de ce ravin, le vallon redevient riant et large, entre le bois de Norpeut et la forêt du Fay; parfois pourtant, par les grandes pluies qui s'engouffrent à quelques lieues de là dans les creux de Verrières du Gros-Bois, dans les puits de la Chenaux, sous les planches du mont de Mamirolle, ou même aux marais de Saône, le puits de la Brême, évacue des flots jaunes, qui jaillissent sur ses bords, se précipitent en cascades, puis inondent les prairies voisines, avant de pénétrer en masses boueuses dans la Loue.

Tels sont les spectacles, tour à tour charmants ou rudes, que la nature environnante offrit aux observations du jeune homme, et qu'il emporta, dessinés et colorés dans son cœur, inconscient encore, sans doute, de l'importance capitale, qu'ils devaient avoir dans l'avenir de sa vie artistique.



II

ARRIVÉE A PARIS. — L'ATELIER DU 89 DE LA RUE DE LA HARPE. — VISITES AU LOUVRE. — LES RAPPORTS DE COURBET AVEC STEUBEN ET AUGUSTE HESSE. — PREMIÈRES ŒUVRES : COMPOSITIONS ALLÉGORIQUES, PAYSAGES ET PORTRAITS (1840-1844).



Le chêne de Flagey.

Quelque vive que dût être la satisfaction de Courbet, à son arrivée à Paris, on peut imaginer sans peine qu'il ne tarda pas à avoir la nostalgie du pays. Il essaya de se désennuyer en rendant visite à des compatriotes, parents ou amis, qui le consolèrent de leur mieux. C'étaient MM. Panier, marchands de couleurs, 75, rue Vieille-du-Temple, qui devinrent ses banquiers, ainsi qu'en fait foi une lettre du 20 août 1842 adressée par eux à son père : « Nous nous ferons constamment un plaisir de remettre à Monsieur votre fils les sommes dont il pourra avoir besoin ; mais nous nous en couvrirons constamment sur vous à un mois ou un mois et demi de date, parce qu'il ne nous convient pas de laisser nos fonds improductifs, puisque nous en avons tous les jours l'emploi pour nos achats, qui se font tous au comptant. » C'étaient encore M. Vertel, M. Blavet, M. Jovinet « avec qui, écrit-il à ses parents, j'ai fait un

pacte, qui consiste à nous soutenir mutuellement, et à dire ce que nous pensons ».

Ses rapports avec son cousin, M. Oudot, le professeur à l'École de droit, ne tardèrent pas à être assez tendus ; celui-ci était sans doute mécontent que le jeune homme ait renoncé dès l'abord à la carrière juridique pour la peinture. Dans une lettre, Courbet dit qu'il ne va le voir que le « strict nécessaire », et il accuse M. Oudot « de le traiter au-dessous de toutes les manières » ; aussi ne s'en occupe-t-il pas, et est-il heureux que son cousin ait chargé un autre peintre de faire son portrait. Le jeune artiste ne montre-t-il pas ici le bout de l'oreille, et n'y eut-il pas dans cette mésintelligence un peu d'amour-propre blessé ? Une lettre de M. Oudot au père de Courbet, et datée du 18 décembre 1842, est aussi très curieuse : « Nous avons causé... avec votre grand et solide garçon, qui nous a rapporté de l'air d'Ornans plein sa poitrine. Qu'il perce donc ! qu'il devienne un artiste, la gloire de sa ville natale ! Prend-il pour les progrès le meilleur moyen ? a-t-il raison de vouloir arriver par son seul talent, et sans leçons d'un maître ? J'en doute un peu ; mais, enfin, c'est courageux de sa part. »

La vie de Courbet était simple et modeste. Une de ses premières chambres, à l'hôtel, lui coûtait vingt francs par mois ; « il ne faut monter que 104 marches pour y arriver » ; la fenêtre est horizontale ; aussi, quand il neige, le « voile » de flocons met son atelier dans « un clair-obscur charmant », mais il ne peut y travailler ; alors il grimpe sur le toit avec des baquets d'eau pour fondre la neige. Il paraît avoir logé assez longtemps dans un hôtel, situé au numéro 28 de la rue de Bucy ; un précédent locataire y avait laissé une bouteille d'encre bleue, et toutes ses lettres de cette époque furent écrites à l'encre bleue. Mais le logis manquait de confortable, et Courbet réclame instamment dans une lettre qu'on lui envoie d'Ornans des draps, une couverture, une paillasse et un matelas.

Bientôt, il annonce à ses parents, dans une lettre du 24 décembre 1842, qu'il a enfin découvert un atelier, 89, rue de la Harpe. « C'était l'ancienne chapelle du collège de Narbonne, qui a été arrangée en atelier pour M. Gati de Gramont, peintre connu, et qui sert, actuellement, de salle de musique à M. Habeneck, maître d'orchestre à l'Opéra. » Il en prendra possession le 8 janvier. Le prix de location est 280 francs par an, ou 22 francs par mois ; c'est une belle salle

voûtée et parquetée, qui sera chaude en hiver, et où l'on peut facilement se promener de long en large ; il y sera « supérieurement logé pour travailler, car c'est une grande maison superbe, très tranquille » ; l'atelier est au premier, sur la cour, et a deux fenêtres, l'une donnant sur celle-ci, et l'autre dans le toit. Le mobilier se composera d'un lit, d'une commode, d'une table, d'une table de nuit, et de quelques chaises ; il estime que le tout lui coûtera une quarantaine de francs.



Portrait de Courbet et croquis. (Dessin.)

Celui que la légende devait représenter plus tard comme un goinfre, avait alors un ordinaire en rapport avec la modestie de son logis. Le matin, il mange du pain dans sa chambre, et ne fait qu'un repas à cinq heures, dans une pension, et semble s'excuser de ce qu'il lui coûte trois sous de plus que dans celle où il débuta. Malgré cette maigre chère, « en somme », il « se trouve passablement bien ».

D'ailleurs, que lui importe, pourvu qu'il puisse travailler ! Ce mot de travail revient sans cesse dans ses lettres, qui sont des plus émouvantes en ce qu'elles montrent sa bonne volonté, sa ténacité, son désir énergique d'arriver. Aussi regimbe-t-il, quand son père, bien maladroi-

tement, croit bon de le stimuler. « J'aime toujours à recevoir de tes lettres, même avec le petit sermon d'obligation, que je connais par cœur depuis que j'ai l'usage de raison, car je crois que tu le faisais déjà avant. Tu vois que je ne fais pas comme la *jeunesse d'aujourd'hui*, qui n'écoute rien de ce qu'on peut lui dire ; à moins que tu me prennes pour un fou, je ne vois pas, dorénavant, à quoi cela peut me servir ; car, sois bien persuadé que je pense sérieusement, cent fois plus que toi-même, à tout cela. D'ailleurs, ça sert plus à décourager qu'à encourager ; car, c'est absolument le coup d'aiguillon à la bête qui tire déjà trop. Enfin, tu es le contraire de ceux qui m'entourent, qui tâchent de me détourner de mon travail de temps en temps, de crainte que je nuise à ma santé... »

Une autre fois : « J'ai reçu votre lettre où l'on me fait toujours des reproches, comme d'habitude. Je ne sais pas comme on peut toujours dire, quand on n'a pas de faits pour s'appuyer. Les uns s'extasient sur ma manière de vivre, économique, si étonnante ; les autres doutent toujours. Enfin, si on ne connaissait pas cette vieille habitude, ce serait décourageant. »

Plus tard encore, le 21 février 1844, le ton d'une lettre le montre furieux qu'on ne croie pas à sa parole ; il travaille dès la première heure du matin jusqu'à cinq heures du soir, moment où il dîne ; son père parle de sa négligence à son aise ; ses amis, au contraire, estiment qu'il se ruinera la santé ; « si vous pensez que je veux vous en faire accroire, j'en suis bien fâché ; ce qu'il y a de sûr, c'est que je n'en puis faire davantage ; et, avec cela, mon père a toujours l'adresse de m'écrire des lettres qui, loin d'être encourageantes, sont fort décourageantes, et arrivent toujours comme mars en carême, car, c'était justement lorsque j'étais le plus pressé. Je lui sais bon gré de ses remontrances ; mais, cependant, il ne faut pas toujours dire la même chose. Je crois que je pense plus à mon avenir que qui que ce soit, et je le prouve. Ensuite, je vis avec une économie qui pourrait bientôt passer pour ridicule. Il aurait fallu à mon père quelqu'un qui dépense comme les jeunes gens dépensent ordinairement à Paris. »

Dès ces premières années, on peut saisir les indices d'un désaccord constant entre le père et le fils : celui-là pénétré de son importance, entêté dans l'idée que son enfant vagabonde en dehors de la vraie voie, qu'il s'amuse et gaspille les maigres sommes qu'il lui adresse ; celui-ci,

confiant en sa force, désespéré de ne point trouver pareille confiance dans sa famille, et, par orgueil, trimant plus que de raison pour l'obliger à changer de sentiment à son égard. Courbet eut fort à faire pour arriver à la convaincre de sa valeur; de là, dans ses lettres, une certaine exagération dans l'annonce de ses progrès et de ses succès, laquelle, de volontaire et de consciente qu'elle fut à l'origine, devint naturelle, ses tendances innées à l'orgueil aidant, ainsi que les compliments, souvent intéressés, que lui valurent bientôt ses œuvres. Le cas est fréquent chez les artistes; ce qui l'est un peu moins, c'est l'étalage de leur vanité. Courbet n'eut jamais l'art de dissimuler la sienne.

Les témoignages abondent pour nous prouver qu'il fit alors de longues et fructueuses visites aux salles du Louvre. Francis Wey rapporte dans ses *Mémoires inédits* que ce fut l'excellent peintre François Bonvin, au consciencieux talent duquel on ne rend point encore toute justice, qui fut le cicérone de son jeune camarade.

Courbet alla d'instinct vers les maîtres qui représentaient le mieux les idées, encore confuses, qui se formaient en lui. Il fit bon marché de l'école italienne. Plus tard, Théophile Silvestre, transcrivant une conversation qu'il venait d'avoir avec le maître, affirme que celui-ci y traita Titien et Léonard de Vinci de « filous »; quant à Raphaël il aurait fait « quelques portraits intéressants », mais où il n'y a « aucune pensée », et c'est pour cela sans doute, ajoutait Courbet, que « nos prétendus idéalistes l'adorent ». Il est très vraisemblable que ces propos aient été tenus. Mais, il importe de ne point prêter trop d'importance à ces boutades, sentant d'une lieue le rapin désireux d'étonner les critiques, qui furent toujours les bêtes noires du peintre, et les bourgeois pour lesquels il affectait un mépris profond, comme la plupart des artistes de son temps. Or Courbet resta ce rapin toute sa vie.

Dans sa réprobation pour l'école italienne, il épargna les Vénitiens, Véronèse, entre autres, « homme fort et d'aplomb », Domenico Feti et Canaletto. Étudia-t-il la technique des Bolonais : les Carraches, le Caravage, le Guide, le Guerchin, Dominiquin, l'Albane? Tout porte à croire qu'on a exagéré leur influence sur lui. Il admira surtout, et pratiqua, les grands réalistes, Ribera, Zurbaran, Velasquez, Van Ostade, Holbein, et, au premier rang, Rembrandt, qui « charme les intelligences, mais étourdit et massacre les imbéciles ».

De cette époque et de ces préoccupations datent : une *Tête de jeune fille*, pastiche florentin ; un *Paysage Imaginaire*, imité des Flamands ; un *Portrait de l'Auteur*, pastiche des Vénitiens ; et des copies d'après Rembrandt, Franz Hals, Van Dyck, et Velasquez.

Il y faut joindre d'autres copies d'après des œuvre contemporaines étudiées ailleurs, comme, par exemple, le *Prisonnier* d'après Schnetz, la *Saint-Barthélemy* de Robert Fleury, le *Dante* et *Virgile*, de Delacroix ; une copie d'une *Tête de cheval*, d'après Géricault, offre une valeur documentaire et nous y reviendrons.

En dehors de ses visites au Louvre, Courbet travaillait beaucoup à son atelier à peindre des études ou des portraits. « J'ai reçu, l'autre jour, écrit-il, de l'argent de chez****. Ces gens-là sont légèrement honnêtes. Ils sont venus me remarchander le portrait, malgré que nous étions positivement convenus du prix ; ils m'en offraient cent francs, à quoi j'ai répondu que j'aimais mieux leur en faire cadeau. Ça les a, je pense, froissés un peu. Enfin, ils m'ont dit comme des gens qui ne pouvaient pas payer, si je serais content de 150 ; moi qui ne voulais pas me battre avec eux pour cela, je leur ai répondu assez froidement que j'étais très content ; ils m'ont donné en deux fois cent cinquante francs en tout. Ce n'est pas la peine d'aller à l'enterrement de leur père en voiture, ni de faire les esbrouffes qu'ils font, pour agir ainsi. »

Une lettre du 21 février 1844 le montre de plus en plus affairé : « Je viens de faire un tableau, qui est assez grand et qui m'a donné tellement d'ouvrage que, depuis un mois, c'est à perdre la tête. Et encore je ne l'ai pas fait comme j'aurais pu le faire, car j'étais si pressé que je ne savais auquel entendre, et étais incapable de penser à autre chose. Si vous croyez que je m'amuse, vous avez tort ; depuis plus d'un mois, je n'ai réellement pas un quart d'heure à moi. Voici comment : j'ai des modèles qui me coûtent très cher, d'après lesquels je travaille depuis qu'on voit clair le matin jusqu'à cinq heures du soir, heure de mon dîner. Le soir, il faut que je me procure ce qui m'est nécessaire pour mon travail, que je coure après des modèles d'un bout de Paris à l'autre ; ensuite, que j'aille voir les personnes qui peuvent m'être utiles, que j'aille en soirées indispensables pour ne pas passer pour un ours, etc., etc. »

Ailleurs, il dit qu'il va souvent aussi à l'atelier de Suisse, où il

dessinait sans maître, d'après le modèle vivant, et où il fit quantité d'études, qu'il utilisa plus tard dans ses tableaux de nu. Ce Suisse qui, d'après Courbet, « est devenu un grand connaisseur en peinture par la seule habitude de voir travailler les artistes », il l'a peint, en 1861, en buste, et ce portrait sur fond noir,de profil, les cheveux blancs, en brosse, rejetés en arrière, est un des meilleurs qui soient sortis de son pinceau.

On a dit Courbet élève de l'académique baron de Steuben, et de Auguste Hesse. En réalité, il n'alla que trois ou quatre fois dans l'atelier du premier, et ce fut pour se moquer de ce qu'on y faisait. Quant au second, Courbet lui-même, par lettre du 18 mai 1853, insérée dans la *Presse* du 20 mai, a refusé d'admettre cette filiation. Il s'insurge contre la mention, qui figure au livret du salon ; c'est une erreur provenant sans doute de ce fait que « les débutants croyaient nécessaire, pour être admis aux expositions, de s'y présenter sous le patronage officiel d'un nom connu dans les arts. Cette simple formalité fut même, quelquefois, tournée en plaisanterie, notamment par M. Français, qui s'inscrivait l'élève de M. Bougival, un village charmant des bords de la Seine; M. Baron se portait l'élève de M. Titeux, et M. Gigoux, ce qui est mieux encore, se disait, comme je prétends l'être moi-même, l'élève de la nature. » Pour lui, il avait demandé à M. Hesse de bien vouloir le couvrir de son nom ; sa requête fut accueillie très galamment; mais, au fond, il n'avait eu que lui-même pour maître, et le travail le plus constant de sa vie a été consacré à conserver son indépendance.

La lettre du 21 février 1844 vient à l'appui de ses dires, et précise la situation : « ... Les personnes qui m'entourent, et qui sont à portée de concevoir ce que je fais, tel que M. Hesse, par exemple qui est le maître de Marlet, chez qui je vais souvent pour lui montrer ce que je fais, et qui est venu chez moi, car il me porte beaucoup d'intérêt..., et beaucoup d'autres personnes s'accordent à me prédire que si je continue ce travail-là, je me ruinerai la santé... » Et plus loin : « Je viens d'envoyer mon tableau à l'exposition ; je n'avais que jusqu'au 20 de ce mois. M. Hesse m'en a dit le plus grand bien, et m'a prédit les choses les plus flatteuses ; il m'a tellement fait de compliments sur ce que je faisais, et sur les ouvrages qui étaient dans mon atelier, que je ne savais que lui répondre ; il a voulu aussi que j'envoie un portrait..., que

j'avais fait il y a deux ans. Si je ne suis pas reçu, j'ai du malheur... »
Il est donc erroné de dire que Courbet fut l'élève de Hesse ; mais il convient de reconnaître qu'il trouva en celui-ci un aîné bienveillant et de bon conseil, à un moment de la vie où cette seule aide morale peut avoir une grande importance.

Sa production pendant ces quatre premières années de Paris, est variée et contradictoire, reflétant ainsi le conflit d'idées, qui s'agitaient dans son esprit en sens divers, et durant lequel s'élaborait peu à peu, inconsciemment, son esthétique particulière.



Juliette Courbet.

Dans le genre « classique », voici les *Ruines le long d'un lac* (1839), un *Moine dans un cloître* (1840), assez pauvres compositions ; l'*Homme délivré de l'amour par la mort*, composition allégorique, montrant la mort qui emporte une femme que Courbet lui-même, d'autre part, cherche à retenir, « folie amoureuse » dont l'auteur plaisantait, et qu'il effaça par la suite ; une *Odalisque*, bien affectée, qu'il peignit après avoir lu la poésie bien connue de Victor Hugo :

Si je n'étais captive,
J'aimerais ce pays,
Et cette mer plaintive,
Et ces champs de maïs,
Et les astres sans nombre,
Si le long du mur sombre,
N'étincelait dans l'ombre
Le sabre des spahis.

une *Lélia*, inspirée par la romance de George Sand; *Loth et ses filles*, toile assez risquée, où l'une des filles entr'ouvre sa robe, tandis que l'autre, couchée à l'entrée d'une grotte, verse du vin dans la coupe de son père; la *Nuit du Walpurgis*, satire du *Faust* de Gœthe, et où l'on voit un alchimiste poursuivant une jeune femme, qui personnifie la nature (1841).

C'étaient aussi des paysages, qui dénotent déjà des qualités d'observation et de coloris : un *Paysage de la Roche Founèche*, avec la route de Salins, au-dessous, et Ornans, tassé le long de la Loue; des *Vues de la Forêt de Fontainebleau*, exécutées après un court séjour qu'il y avait fait (1841); un *Paysage de bois d'hiver* (1842); l'*Affût*, « paysage d'atelier », comme il appelle lui-même cette toile, pour tourner en dérision cette pratique illogique (1843).



Zoé Courbet.

Mais c'est dans le portrait qu'il annonce plus clairement le grand artiste de l'avenir. Il a fait les portraits de ses sœurs; Zoé est de profil à gauche, sa tête sentimentale appuyée sur la main droite; ses cheveux noirs sont enroulés autour de ses oreilles; son corsage bleu est bordé d'un col blanc. Juliette est accoudée à un mur, devant un fond où l'on reconnaît la roche de Hautepierre; elle a des cheveux blonds, une robe brune, et tient un mouchoir; un ânon, assez mal dessiné, paît non loin de là. Ces deux portraits (1842) font partie de la collection de Mlle Juliette Courbet, avec un autre fort beau portrait d'elle, peint en 1844; elle est de trois

quarts à droite, assise dans un fauteuil canné, sous une draperie, près d'un pot de géranium, vêtue d'une robe rayée bleue et jaune.

Dès cette époque, il se prend aussi comme modèle. On l'a beaucoup chicané à ce sujet, et Théophile Silvestre, dans le *Catalogue de la Galerie Bruyas*, est allé jusqu'à dire que l'âme de Narcisse revivait en Courbet.

Il est sûr qu'il se regardait avec complaisance ; mais n'a-t-il pas été conduit naturellement à faire son portrait pour éviter les frais d'un modèle payé, et parce qu'on ne lui commandait point encore de portraits rétribués ?

Il faut convenir aussi que sa figure était des plus intéressantes à étudier, en ces premières années de Paris. Selon Burty, « il était mince, grand, souple, portant de longs cheveux noirs et aussi une barbe noire et soyeuse. On ne le rencontrait qu'escorté d'amis, comme on raconte que sortaient de leurs ateliers les maîtres italiens. Ses longs yeux langoureux, son nez droit, son front bas et d'un relief superbe, ses lèvres saillantes — moqueuses aux commissures, comme les yeux l'étaient aux angles — ses joues lisses et bombées lui donnaient la plus étroite ressemblance avec ces profils de rois assyriens qui terminent des corps de bœufs. Son accent traînard et mélodieux... ajoutait un charme paysannesque à sa parole ou très caressante ou très fine... » Ses mains étaient magnifiques, potelées et blanches, d'un dessin plein d'élégance.

Un de ses premiers portraits fut le *Désespoir*, peint en 1841, et où il se montra sous les traits d'un jeune homme se tenant la tête entre les mains, et plongé dans des pensées amères. En 1842, ce fut son *Portrait avec le chien noir*, auquel il dût l'honneur d'être reçu au salon de 1844, date importante qui, sans clore ses débuts encore, marque cependant la fin de sa première étape vers la gloire.

III

PREMIER SALON (1844) : « COURBET AU CHIEN NOIR » — SALON DE 1845 : « LE GUITTARRERO » ; « LES AMANTS DANS LA CAMPAGNE » ; « LE HAMAC » ; « L'HOMME BLESSÉ ». — SALON DE 1846 : « PORTRAIT DE M*** ». — ÉCHEC AU SALON DE 1847 : « L'HOMME A LA PIPE ». — VOYAGE EN HOLLANDE — SALON DE 1848 : « NUIT CLASSIQUE DU WALPURGIS » ; « LE VIOLONCELLISTE ». — LA RÉVOLUTION.



Jeune fille travaillant. (Dessin.)

« Je suis enfin reçu à l'Exposition, écrit Courbet à ses parents (mars 1844) ; ce qui me fait le plus grand plaisir. Ce n'est pas le tableau que j'aurais le plus désiré qu'il fût reçu ; mais, c'est égal ; c'est tout ce que je demande, car le tableau, qu'ils m'ont refusé, n'était pas fini. Je n'ai pas eu le temps, car j'étais parti trop tard... Ils m'ont fait l'honneur de me donner une fort belle place à l'Exposition ; ce qui me dédommage... » Dans une lettre à son grand-père, il annonce que son tableau est exposé au salon d'honneur, « place réservée aux meilleurs tableaux de l'Exposition », et ajoute que s'il avait été plus grand, il aurait obtenu une médaille ; « c'eût été un début magnifique » ; chacun lui en fait compliment. Il ne s'illusionne pas, d'ailleurs, sur la portée positive de ce succès ; cette année, il ne gagnera guère d'argent, car il se livre

« à un travail plus sérieux; il n'y a rien qui nuise, comme de se livrer à gagner de l'argent trop tôt. »

A vrai dire, ce portrait n'était pas une de ses dernières productions. Courbet s'y est représenté assis au pied d'un rocher, à l'entrée de la grotte de Plaisir-Fontaine ; il est coiffé d'un vaste chapeau, qui déborde sur son épaisse chevelure noire, et vêtu d'un pantalon gris à raies vertes avec une veste de rapin sombre doublée de rose ; près de lui on voit sa canne et son album ; derrière, se découpe sur un magnifique paysage clair un épagneul noir, dont il parle dans une lettre à ses parents, datée de mai 1842 : « J'ai maintenant un superbe petit chien anglais, un épagneul pur sang, qui m'a été donné par un de mes amis ; il fait l'admiration de chacun, et il est beaucoup plus fêté que moi chez mon cousin. » On a pu admirer à la Centennale, en 1900, les qualités de précision, de fermeté, d'habileté dans la touche de ce tableau qui avait été prêté par Mlle Courbet, toutes qualités qui sont si peu habituelles dans les toiles des débutants.

Le travail reprit de plus belle. Courbet annonce bientôt qu'il vient de faire le portrait d'un baron belge, major de cavalerie, et de son père, et qu'il doit aller dans une maison, faire celui d'un « Monsieur » de Dieppe. Il ajoute qu'il a éprouvé grand plaisir à apprendre combien son grand-père, sa grand'mère et ses parents avaient été enchantés de son succès ; continuer à leur donner satisfaction est son « désir le plus vif ».

Son petit trantran est toujours le même. A son retour, en décembre 1844, comme l'hiver est très rigoureux, il « congédie » un « petit mauvais poêle en tôle » qu'il avait, et le remplace par un vieux, en faïence, qui lui a coûté dix francs, et dont il se déclare satisfait. Il s'applaudit aussi d'une nouvelle combinaison de déjeuner : un laitier de la banlieue lui apporte, tous les matins, un « chauveau » de lait pour quatre sous, lequel, à sa grande surprise, se trouve supérieur à celui d'Ornans ; son portier, qui est bossu, lui monte trois sous de café, fabriqué par sa femme, bossue elle aussi, « ce qui forme un couple incroyable » ; Courbet place le tout dans un « casson » de fer-blanc, et fait chauffer sur son poêle, pendant qu'il travaille ; seulement, « il ne le retire pas toujours assez tôt, et il répand assez souvent. » Comme ses parents lui apprennent qu'on le « marie », à Ornans, avec Mlle C***, il trouve que c'est une mauvaise charge, qu'il songe autant à se marier

qu'à s'aller pendre. Dans la suite, il dira qu'en art « tout homme marié est un réactionnaire »; mais il n'en est point encore à ces aphorismes, dont il écrasera le bourgeois dans l'avenir.

En attendant, il produit un effort considérable. Il écrit, en février 1845, qu'il ne s'est pas arrêté une heure, les dimanches comme les



Courbet au chien noir.

fêtes; aussi est-il très fatigué de corps et d'esprit, et incapable de continuer pour le moment. Il vient d'envoyer cinq tableaux à l'Exposition. « Le premier est un rêve de jeune fille, le second est un guittarrero, le troisième, des joueurs de dames, le quatrième, un portrait d'homme, grandeur nature, et le cinquième, le portrait de Juliette, que j'ai intitulé, pour rire, la baronne de M***. Les bordures me coûtent bien de l'argent; mais on ne peut pas faire différemment...

J'attends maintenant le résultat. Je n'espère pas qu'ils soient tous reçus ; si on m'en reçoit deux, je serai très content ; enfin, je leur ai envoyé de quoi choisir ; je saurai le résultat le 15 mars, et je vous l'écrirai aussitôt. »

Une lettre, arrivée à Ornans le 22 mars 1845, apprend qu'il n'a eu qu'un tableau admis : le *Guittarrero*, qui a trouvé des amateurs au Salon, un banquier et un marchand de tableaux. M. Hesse lui a conseillé de le vendre 500 francs ; Courbet estime que ce prix est un peu élevé pour « un petit tableau » fait en une quinzaine de jours ; tel fut aussi l'avis du banquier. Quant aux marchands, il s'en défie, car ils n'e payent pas toujours. Malheureusement l'affaire ne s'arrangea pas. Le Guittarrero représente Courbet lui-même assis au pied d'un arbre, de profil à droite, sur un fond d'arbres et de rochers, et tenant une guitare. Il a de longs cheveux châtain clair, une pèlerine sombre, et des hauts de chausses écarlates. Ce portrait, malgré sa réelle valeur, est inférieur à celui du précédent Salon : il est moins réaliste ; c'est un compromis évident entre ce qui se fait autour de Courbet, et ce que celui-ci sent encore confusément, et réalisera bientôt sans alternatives ni défaillances. L'artiste se consola de ce demi-succès avec une modestie réelle : « Je n'ai pas le droit d'être mécontent, car on en a refusé à une foule d'hommes célèbres, qui certainement avaient plus de droits que moi. » Et il se replongea dans le travail.

Quelques toiles de cette époque (1844-1845) méritent de retenir l'attention à autant de titres que le *Guittarrero*. Ainsi les *Amants dans la campagne, sentiments du jeune âge* (musée de Lyon), dont il existe plusieurs répétitions, notamment chez M[lle] Courbet, lesquelles, suivant l'habitude de Courbet, sont des préparations avant la toile définitive. C'est un tableau plein de poésie. L'artiste s'est figuré en buste, de profil à gauche, ses longs cheveux au vent ; contre lui s'appuie une fort jolie fille, au délicat et poétique profil incliné sur l'épaule droite, et dont la blancheur est mise en valeur par la chevelure blonde qui ondule sur les tempes et les oreilles ; leurs mains sont enlacées, et ils regardent avec attendrissement le soir qui tombe dans la feuillée. Il paraît que la jeune femme est cette Joséphine, qui fut si longtemps le modèle, et la maîtresse, du peintre. Il faut n'avoir pas vu cette œuvre pour prétendre que Courbet était incapable de sentimentalité.

La toile, intitulée le *Hamac*, a besoin d'être datée 1844 pour qu'on la croie de cette époque. En effet, plus encore que les *Amants dans la campagne*, elle annonce le grand maître que Courbet sera plus tard. Dans un hamac est étendue une jeune femme, dormant chevelure pendante ; sa robe rayée, dégraffée et retroussée, laisse voir la chemise qui moule la gorge, et les jambes chaussées de bottines jaunes. Auprès d'elle court un ruisseau ; et, au-dessus, les branches d'arbres s'entre-croisent en un paysage tel qu'on peut le comparer à celui des plus belles compositions à venir.



Les Amants dans la campagne.

Le tableau, faussement appelé *Job*, et qui n'est autre que le *Prisonnier du dey d'Alger*, est un nouvel exemple des hésitations de Courbet à ce moment ; ce vieillard à longue barbe, à moitié nu, ramenant sur ses jambes la couverture qu'il a jetée sur sa tête et son dos, est assis dans sa prison, près d'une cruche, dans une pose que n'auraient pas désavouée les classiques.

L'*Homme blessé* est-il de cette époque? On sait que cette toile appartient au Louvre, qui l'a achetée 10000 francs à la vente du peintre. Celui-ci s'est représenté vu de face, adossé à un arbre, ayant auprès de lui son épée ; une blessure sanglante apparaît sur sa poitrine, par l'entre-bâillement de la chemise ; de la main gauche il serre contre lui son manteau brun. Sa figure est pâle, exsangue, ses lèvres décolorées, comme s'il allait mourir ; le paysage sombre augmente l'horreur de cet instant tragique.

Le catalogue de l'exposition particulière de Courbet, au pont de l'Alma, en 1867, fait suivre le titre de cette mention : « (Paris, 1844). Refusé aux salons de 1844, 1845, 1846 et 1847 par le jury composé des membres de l'Institut. » Or le catalogue de l'exposition de Courbet

à l'École des beaux-arts, en 1882, rédigé par Castagnary, s'insurge contre cette date : la facture libre et souple de ce tableau montre, suivant lui, qu'il n'est pas l'œuvre des débuts de l'artiste ; il est de 1854, le catalogue de la première exposition privée du peintre, en 1855, l'atteste ; admettre 1844, c'est admettre en même temps que les *Amants dans la campagne* et l'*Homme à la ceinture de cuir* seraient un recul. Cette opinion de Castagnary n'est peut-être pas tout à fait exacte ; il est fort possible que l'*Homme blessé* soit le « portrait d'homme, grandeur nature », cité dans la lettre de février 1845, plus haut mentionnée ; il n'est pas prouvé non plus que les *Amants* et l'*Homme à la ceinture de cuir* soient inférieurs à l'*Homme blessé*. Cette dernière œuvre est voisine des deux autres pour l'inspiration ; et il suffit de comparer les deux figures dans les *Amants* et dans l'*Homme blessé* pour voir qu'elles sont semblables ; les cheveux, la barbe et la moustache sont de même coupe ; c'est le même air dans l'un et dans l'autre ; les mains sont d'une facture identique. Ce qui a pu tromper Castagnary, c'est que l'artiste a probablement repris son œuvre vers 1854, en vue de l'exposition de 1855, et a dû lui faire un brin de toilette. Mais il ne paraît pas douteux qu'elle ait été composée en 1844. S'il en fallait une dernière preuve, on la trouverait sans doute dans un passage d'une lettre de Courbet à Bruyas, datée de 1854, où il parle d'un portrait déjà ancien, « le troisième avant-dernier », qui était « le portrait d'un homme râlant et mourant », l'avant-dernier étant le portrait d'un « homme dans l'idéal et l'amour absolu », probablement, celui des *Amants dans la campagne*.

Toutes ces toiles témoignent d'un rude effort, qui s'enhardit de plus en plus, et dont les lettres à la famille marquent les étapes. « Il faut que l'an qui vient, écrit-il vers le 10 mars 1845, je fasse un grand tableau, qui me fasse décidément connaître sous mon vrai jour, car je veux tout ou rien. Tous ces petits tableaux là ne sont pas seulement ce que je peux faire... ; je veux faire de la grande peinture. Ce que je dis là n'est pas... de la présomption ; car, toutes les personnes qui m'approchent, et qui se connaissent en art, me le prédisent. J'ai fait, l'autre jour, une tête d'étude, et, lorsque je l'ai fait voir à M. Hesse, il m'a dit, devant tout son atelier, qu'il y avait très peu de maîtres, à Paris, capables d'en faire une pareille. Puis... il m'a dit que si je faisais, pour l'an qui vient, un tableau peint comme cela, qu'il m'aurait un

beau rang parmi les peintres. *J'admets qu'il y ait de l'exagération* dans ses paroles. Mais ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il faut qu'avant cinq ans, j'aie un nom dans Paris. Il n'y a pas de milieu, car je travaille pour cela. C'est dur pour en venir là, je le sais; il y en a peu, et, sur des milliers, il n'y en a qu'un, des fois, qui perce. Depuis que je suis



L'Homme blessé.

à Paris, à peine si j'en ai vu paraître deux ou trois, vraiment forts et originaux. Pour aller plus vite il ne me manque qu'une chose, c'est de l'argent, afin d'exécuter hardiment ce que je pense. »

Mais cet argent, il ne veut pas le demander à son travail : « Je ne gagnerai pas un sou, cette année; on ne peut travailler et gagner de l'argent; c'est le plus mauvais calcul qu'on puisse faire. Pour le peu qu'on puisse gagner, on se retarde immensément, et dans les

années les plus précieuses pour l'avancement; vous devez concevoir cela. » Aussi est-il heureux qu'un marchand d'Amsterdam, à qui il plut beaucoup, et qui lui déclara n'avoir rien trouvé dans les différents ateliers de Paris qui fût mieux que ce que Courbet faisait, lui ait acheté deux tableaux pour 420 francs, et lui en ait commandé un autre, l'assurant, en outre, qu'il lui ferait une réputation, en Hollande. Tout cela l'arrange « au dernier point », car les Hollandais payent bien les Français; enfin, il se trouve débarrassé pour un temps des « portraits ennuyeux, et des femmes qui veulent être blanches, quand même. »

Courageusement, pour montrer qu'il pouvait faire de la grande peinture, il s'était mis à une toile, qui avait « huit pieds de haut sur dix de large »; cela lui donnait un « ouvrage terrible »; car il tenait à la finir avant de partir pour Ornans, ou au moins à l'avancer beaucoup pour qu'elle fût sèche et facile à repeindre après les vacances. Son ardeur le fatigue assez vite, et il se décide à retourner au pays. Mais, auparavant, il avertit son père qu'il ne séjournera pas à Flagey, où il n'a personne à qui parler, et qui manque pour lui d'agrément, sans compter qu'en restant à Ornans, il aura le plaisir d'être davantage avec ses grands parents, qui l'ont élevé, qui ont toujours été bons pour lui, et qui se font très vieux.

Il trouvait aussi dans la petite ville plus joyeuse compagnie en ses camarades d'enfance, le musicien Promayet, et le jovial Urbain Cuenot; de ce dernier il fit vers cette époque des portraits truculents et rieurs, et un autre, grave, en saint Nicolas; ce dernier orne encore aujourd'hui le maître-autel de l'église de Saules, au-dessus d'Ornans. On peut imaginer les parties que faisait cette bande de joyeux drilles, qu'ils prissent comme prétexte la chasse, la pêche, la simple promenade, ou la galanterie. Ils organisaient même des soirées. Dans une lettre, Courbet invite ses parents à descendre de Flagey à Ornans pour assister à un concert, qui aura lieu le dimanche; il y chantera quatre romances, qu'il a composées paroles et musique, et dont Promayet fait à ce moment l'accompagnement; il espère même « que cela produira une grande surprise dans Ornans ».

Des amis ont noté plus tard quelques-unes de ces chansons d'amours villageoises ou de cabaret, qu'il modulait d'une voix chaude et bien timbrée, et dont l'assistance, non sans grand tapage, répétait après lui le refrain. Le rythme en était original, sous son apparence fort

simple, et les musiciens avaient fort à faire pour l'orchestrer. Ainsi pour la *Chanson de Valbois*, et pour celle de *Jeannette :*

> Tous les garçons chantaient,
> Le soir, au cabaret qu'ils étaient réunis.
> Tous les garçons chantaient,
> Répétant ce refrain :
> Tra, la, la, la, la, lon, lon, la (*bis*)
> Trou, lou, lou, lou, lou, lou.
> Le premier, qui chanta,
> Raconta ses amours.



Le Hamac.

Quand il était chez son père, il avait une amoureuse, Jeannette, à qui il parlait d'amour, le soir, à la veillée. Mais un jour, le maire, un homme riche, offrit tous ses écus à la fille pour l'épouser.

> Le soir des fiançailles,
> Je pleurais l'infidèle.

Nuitamment, dans ma chambre,
Elle s'en fut me trouver,
Me dit : « Mon tendre amour,
Je t'apporte mon cœur.
Si la fille n'est à toi,
Tu auras ses amours. »

De retour à Paris, Courbet abandonna, pour un moment, ses idées de grands tableaux. Par ces journées d'hiver en effet, il n'avait pas assez de temps, et ne voyait pas assez clair « pour y travailler sérieusement » ; il lui aurait fallu de plus être sûr de vendre ce genre de peinture ; qu'en faire, autrement ? Il reprend cependant son travail avec son « acharnement habituel ; en adviendra ce qui pourra ; quitte ou le double ! »

D'ailleurs, il commence à manifester du découragement. Il constate, en janvier 1846, qu' « il n'y a rien de plus dur au monde que de faire de l'art, surtout lorsque personne ne le comprend. Les femmes veulent des portraits où il n'y ait pas d'ombres ; les hommes veulent être habillés en dimanche ; il n'y a pas moyen de s'en tirer. Gagner de l'argent avec des choses comme cela, il vaudrait mieux tourner une roue ; au moins on ne ferait pas abdication de sa pensée. » La vie d'écrivain n'est pas meilleure ; le poète, Armand Barthet, l'auteur futur du *Moineau de Lesbie*, à court d'argent lui aussi, est venu se chauffer dans son atelier, prétendant qu' « il n'y a pas moyen de faire de la poésie sans feu ». Quelque soit le travail fourni, on ne peut guère compter sur le succès, car tout se fait par protections et cabales.

En mars, il envoie à l'Exposition huit tableaux, qui lui ont « déjà rapporté beaucoup d'éloges » et il attend l'ouverture avec impatience. Il tiendrait assez peu, déclare-t-il, au jugement des membres du jury « si cela n'influait sur la réputation » ; car, autrement, le refus de ses œuvres prouverait seulement qu'il ne pense pas comme eux, et cela le « flatterait ». On sent poindre ici le révolté, qu'il avait été déjà au collège, et qu'il va devenir en art : ses juges, par trop de hâte, par égoïsme ou insouciance, laissent échapper l'occasion de reconnaître ses efforts, et l'incitent eux-mêmes à devenir pour eux un ennemi redoutable.

Une fois de plus, les vents lui sont contraires, comme il l'annonce à sa famille vers le 16 mars ; on ne lui a reçu que son portrait ; « il est vrai que c'était, comme art, la chose principale ; mais au dire de bien

du monde, et des artistes de ma connaissance, ce qu'ils m'ont refusé ne lui était pas inférieur ». Il est évident qu'il y a contre lui de la « mauvaise volonté » ; les juges sont « un tas de vieux imbéciles », qui n'ont jamais rien pu faire, et cherchent à « étouffer les jeunes gens qui pourraient leur passer sur le corps »; être refusé par eux devient un honneur; comment, d'ailleurs, pourraient-ils faire autrement, ayant 400 tableaux à juger par jour, « deux à la minute » ! Pour mettre le comble à leur injustice, ce portrait, que Courbet estime être « dans les trois meilleurs » de l'exposition, et qu'ils n'ont vraiment pas pu refuser, ils « l'ont perché au plafond, si bien qu'on ne peut le voir » ; c'est très contrariant, car trois ou quatre journaux de Paris lui avaient promis de s'en occuper; « chacun se plaint » ; les « plus grands noms » ont été refusés tout comme lui ; « c'est une vraie loterie », conclut sa philippique.

On sait par cette lettre de Courbet que le *Portrait de M. M***, était son propre portrait ; il n'en est fait aucune autre mention plus explicite. D'après la manière, il se pourrait que ce fût le portrait, en buste de trois quarts à gauche, fort noir, aux cheveux ébouriffés, et très énergique comme une œuvre de peintre espagnol, qui fut donné par Mlle Courbet, en 1883, au musée de Besançon. En effet, l'*Homme à la pipe*, daté expressément de 1846, a figuré au Salon de 1850, et il n'est pas admissible qu'il ait paru alors au Salon pour la deuxième fois.

Ce dernier portrait est aussi très noir ; Courbet s'y est figuré de face, les yeux voilés, aspirant avec délices de grosses bouffées de sa pipe savamment culottée. La construction en est très solide ; les tempes sont fermement indiquées ; la pâte est luisante et grasse, appliquée par un technicien de premier ordre. Il fait aujourd'hui partie de la galerie Bruyas, au musée Fabre de Montpellier. En mai 1854, Courbet écrivait à son ami Bruyas, dont le nom reviendra à maintes reprises au courant de cette étude, et qui eut une telle importance dans la carrière du maître : « Je suis enchanté que vous ayez mon portrait. Il a enfin échappé aux barbares. C'est miraculeux, car, dans un temps bien difficile, j'ai eu le courage de le refuser à Napoléon pour la somme de deux mille francs, plus tard, au général russe Gortschakoff... Par l'exigence des marchands, que de peine on a, dans la vie, pour rester dans sa foi ! » Ce n'est pas la seule fois que Courbet se représenta de cette façon ; et Mme Castagnary conserve, entre autres, deux portraits

de lui, un dessin et une peinture, où il s'est ainsi figuré, mais qui sont un peu postérieurs ; le crayon est de 1847.

Courbet, ayant prolongé ses vacances à Ornans, ne revint qu'en décembre à Paris. Vite il se réinstalle, et loue, pour cent francs par an, une petite chambre en face de son atelier. Il travaille à un portrait de son ami Urbain Cuenot, dont ses amis, et, en particulier, M. Hesse, se déclarent enchantés. Mais il doute que cette œuvre soit reçue à l'exposition (Lettre du 1er janvier 1847) ; car elle est « complètement en dehors des idées des examinateurs ». Il se console à la pensée qu'on parle d'une coalition des peintres, refusés chaque année au Louvre, et qui exposeraient ailleurs, en guise de protestation.



Courbet au bonnet de coton. (Dessin.)

Ses prévisions ne l'ont pas trompé (Lettre du 23 mars 1847). Les trois tableaux qu'il a présentés ont été refusés. Il n'est pas le seul ; parmi ses compagnons d'infortune, on compte une vingtaine de peintres célèbres, entre autres, son compatriote Jean Gigoux (né à Besançon, en 1806, et qu'avaient déjà fait connaître la *Mort de Léonard de Vinci* (1836) et l'illustration de *Gil Blas*). C'est un parti pris ; les jurés refusent tous ceux qui ne sont pas de leur école, sauf quelques-uns « contre

lesquels ils ne peuvent plus lutter, comme Delacroix, Decamps, Diaz ». Leur jugement lui importe peu « mais, pour se faire connaître, il faut exposer, et, malheureusement, il n'y a que cette exposition-là. Les années passées, lorsque j'avais moins ma manière à moi que je faisais encore un peu comme eux, ils me recevaient ; mais, aujourd'hui que je suis moi, il ne faut plus que je l'espère ». Les artistes, exaspérés, se remuent ; on parle d'une pétition au roi, ou à la Chambre des députés, et d'une contre-exposition dans une salle particulière. Courbet est de ce dernier avis, et il va exposer ses idées dans plusieurs articles du *Corsaire*. On sait, d'autre part, que le projet prit corps, et que des artistes, non des moindres, comme Ary Scheffer, Decamps, Dupré, Delacroix, Rousseau, Barye, Charles Jacque, Daumier, etc., se réunirent chez Barye, le 15 avril 1847, et rédigèrent un acte, déposé depuis chez M. Faisceau-Lavanne, notaire à Paris, où ils décidaient de fonder un salon indépendant du salon officiel. La Révolution de 1848 les empêcha de donner suite à ce projet. D'après le catalogue de l'Exposition de 1867, les trois tableaux refusés en 1847, le portrait d'*Urbain Cuenot*, l'*Homme à la pipe*, et le *Violoncelliste*, que l'on retrouvera au salon de 1848. Il



La Guitariste (Zélie Courbet). (Dessin.)

importe, d'ailleurs, de critiquer avec soin les dates fournies par Courbet ou ses amis dans les différents catalogues, qui le concernent ; ainsi, à les en croire, l'*Homme blessé*, les *Amants dans la campagne*, l'*Auteur jeune* (1842) auraient été refusés à ce même salon de 1847 ; et Courbet lui-même, dans la lettre à ses parents, plus haut citée, et arrivée à Ornans le 23 mars 1847, annonce qu'il n'en a présenté que trois.

Il en avait exécuté bien d'autres, grâce à cette activité extraordinaire, qui lui faisait dire que « la peinture est un métier d'enragé ». De cette année datent aussi des paysages comme les *Ombres du soir*, les *Rochers d'Ornans* (matin). *Paysage de la vallée de Scey* (soleil couché), un *Intérieur de forêt* (crayon noir), où il rompt complètement avec ses paysages anciens, étudie la nature de près, et prélude aux admirables œuvres qui vont bientôt venir ; ce sont aussi des portraits, comme la *Guitariste*, crayon noir, représentant sa sœur aînée, Zélie, rêvant après une romance ; *Alphonse Promayet*, son ami, le musicien ; le *Fumeur*, déjà mentionné (crayon noir à Mme Castagnary) ; la *Dormeuse* (étude de femme nue) ; et le *Marc Trapadoux*, dont nous reparlerons longuement.

Un peu découragé, malgré qu'il en ait, commençant à douter sérieusement de réussir jamais dans son pays, il songe à chercher une clientèle à l'étranger, et surtout en Hollande, d'où lui vinrent, ainsi qu'on l'a déjà vu, les premières sympathies, et les plus fidèles. Les artistes néerlandais n'ont jamais cessé de le fêter, puis d'honorer sa mémoire, à telles enseignes qu'un des plus grands, M. Mesdag, s'appliqua plus tard à composer une belle collection d'œuvres de Courbet, qu'il vient d'offrir au musée d'Amsterdam.

En mars 1847, l'artiste écrit que M. Panier a reçu une lettre d'Amsterdam, où un marchand, M. Visluiyt se rappelle à son souvenir dans les termes les plus charmants. Il annonce, en août, qu'il part pour ce pays, le seul où il ait espoir de gagner quelque argent de suite, et où il en touchera même qu'on lui doit. Il connaît déjà un marchand ; on l'a recommandé, en outre, à « un nommé van den Bogaert, grand échanson du roi de Hollande, un homme très influent et des principaux d'Amsterdam. » Il passera son temps à voir ce qui plaît aux amateurs, à étudier les anciens peintres, à faire la connaissance des marchands de tableaux ; aussi ne pourra-t-il arriver à Ornans que le

1[er] septembre. Dans ce voyage, Courbet se familiarisa avec les œuvres des vieux maîtres néerlandais, et, en particulier, avec celles de Rembrandt, pour lesquelles il eut toujours la plus vive admiration, et auxquelles ses portraits s'affilient d'une façon indubitable. Une lettre montre qu'il les étudia à La Haye et à Amsterdam ; il confesse la révélation qu'il en reçut, et assure que ce voyage, « vraiment indispensable pour un artiste », en apprend davantage que trois ans de travail. Les peintres lui font fête, admirant beaucoup un petit paysage qu'il a pris avec lui, et dont le genre leur convient; ils lui assurent qu'il gagnerait de l'argent, en Hollande, s'il y restait trois mois. Seulement, la vie y étant très chère, « presque le double qu'en France, surtout pour un voyageur », il annonce son départ pour la semaine suivante.

Une lettre du 21 décembre 1847 le montre fort affairé à un tableau, qu'il destine au Salon ; il vient seulement de trouver un modèle, qui arrive à neuf heures du matin, et d'après lequel il travaille jusqu'à la nuit; après quoi, il va dîner, et, ensuite, voir quelques personnes. C'est un tableau qui doit lui revenir très cher.

La Révolution de 1848 ne semble pas l'avoir surpris, ni détourné de son travail. On sait que, le 24 février, à la suite de l'interdiction par le préfet de police d'un banquet politique dans le XII[e] arrondissement, et de l'émeute, qui en fut la conséquence, la foule envahit la Chambre des députés, proclama la Révolution, et nomma un gouvernement provisoire à la salle Saint-Jean de l'hôtel de ville François Arago, Dupont de l'Eure, Lamartine, Ledru-Rollin, Crémieux, Marie, Garnier-Pagès y fraternisaient avec Louis Blanc, Flocon, Armand Marrast et l'ouvrier Albert.

Les lettres de Courbet de cette époque traitent, en un curieux mélange, d'art et de politique. A l'en croire, il s'occupe fort peu de politique, « comme à son habitude, » car il ne trouve « rien de plus creux que cela. » Il a donné un coup de main pour « détruire les anciennes erreurs, » et il est encore tout prêt à le faire s'il y en a de nouvelles ; mais il est peintre avant tout, et la preuve en est qu'il s'est remis à la peinture depuis quinze jours, « malgré la République, qui n'est pas le gouvernement le plus favorable aux artistes, dans l'histoire du moins. » Les six tableaux qu'il a présentés à l'exposition ont été reçus; mais, comme on en a accepté 5500, et que, d'autre part, on l'a mal placé,

il n'y a pas à espérer être remarqué « dans une bagarre semblable », malgré tous les « sincères compliments » que lui ont faits « les vrais connaisseurs. » En attendant, l'argent se fait rare; il demande à son père de lui en envoyer, car on donne « trois cents francs en billets pour cent francs en espèces ». Les œuvres reçues au Salon comprenaient six peintures : *Jeune fille dormant;* le *Soir;* le *Milieu du jour;* le *Matin*, paysages *;* le *Violoncelliste;* le *Portrait de M. Urbain C* [uenot]*;* et trois dessins : *Nuit classique du Walpurgis* ; *Portrait de M. A. D.;* *Portrait de M. C. S.;* et *Jeune fille rêvant* (La Guitariste).



Jeune fille dormant.

Les appréhensions de Courbet n'étaient pas fondées; car la critique commence à l'appuyer. Dans une petite feuille satirique, le *Pamphlet*, Champfleury s'écrie : « on n'a pas assez remarqué, cette année, au Salon, une œuvre grande et forte, la *Nuit classique de Walpurgis*, peinture provoquée par l'idée générale du Faust. Je le dis ici, qu'on s'en souvienne! Celui-là, l'inconnu qui a peint cette *Nuit*, sera un grand peintre... » Il faut croire cependant que l'artiste n'attachait pas à cette toile une trop grande importance, puisqu'il repeignit des *Lutteurs* par-dessus.

Prosper Haussard écrivit aussi dans le *National* du 15 juin 1848 : « Aux trois derniers Salons, M. Courbet est resté inaperçu. Est-ce notre faute ou la sienne? Il est certain qu'en 1848 il a qualité d'artiste, il fait apparition de peintre. Son *Violoncelliste* notamment a une étoffe de style et de manière, une manœuvre de touche et de clair-obscur qui se recommandent avec éclat ; c'est comme un ressouvenir de Caravage et de Rembrandt. » Si l'on supprime Caravage, l'appréciation semblera sans nul doute très clairvoyante et d'une fine critique, Courbet s'est représenté lui-même, assis, vêtu de noir, et tenant un violoncelle ; il

penche la tête ; ses yeux noirs et bistrés trouent les joues pâles ; sa barbe et ses cheveux sont bouclés. C'est un fort beau portrait, de grandeur nature, un des rares où il se soit figuré en pied. Il avait été refusé par le jury du Salon de 1847, comme le constate Courbet dans son catalogue de 1867.

Quelques autres lui avaient aussi apporté le réconfort de leur sympathie ; ainsi un M. Hawke, anglais, qui « a découvert tout seul » les tableaux de Courbet au Salon, qui est venu le voir, lui a fait force compliments, lui a dit qu'il lui avait déjà consacré un article et le ferait encore dans plusieurs journaux. « Cet homme était très ému, écrit-il, le 17 avril. Il me prenait sans cesse les mains, en me disant que j'étais le seul, avec Delacroix, qui comprenne l'art avec autant d'élévation. »

Un instant, il eut l'idée de concourir pour l'esquisse du tableau de la République destiné à remplacer le portrait de Louis-Philippe. Mais il y renonça, et, en compagnie de Bonvin, alla trouver Daumier, dans l'île Saint-Louis, pour lui témoigner son admiration, et l'engager à prendre part à ce concours ; Daumier se rangea à cet avis, mais n'eut pas le prix. Dans cette même lettre, Courbet espère avoir à exécuter une des 800 copies, que commandera le gouvernement d'après le tableau primé.

En attendant, sa pénurie est de plus en plus grande ; il est sans le sou, et va s'inviter à dîner « chez des amis et connaissances ; car, dans ces occasions-là, les Parisiens sont de très bonne façon. » Et il sollicite de l'argent, si toutefois l'invention mirifique d'une herse perfectionnée, sur laquelle il le plaisante beaucoup, laisse à son père le temps de songer à son fils. Il doit deux termes, c'est-à-dire 220 francs, et le troisième est proche. Ses habits s'en vont en lambeaux ; pour faire l'économie du tailleur, il va se faire habiller en garde national ; « je serai superbe avec cela, et on me prendra pour un citoyen enragé. » Il plaisante aussi au sujet de la manifestation du 16 avril, qui ne fut qu'une charge, des loustics ayant répandu le bruit que les communistes, avec Blanqui et Cabet, allaient renverser le gouvernement provisoire, et partager les biens. Toute la journée, on a vociféré ; « A mort, les communistes ! » ; ou : « A bas Blanqui ! », « toutes choses très ridicules et insignifiantes », au fond, personne ne savait pourquoi il était là. Enfin, il souhaite que la province envoie à la Chambre de vrais républicains, sans quoi on les jettera

par les fenêtres, « toutefois sans leur faire de mal ». Quant à l'idée que les provinciaux émettent de voir l'Assemblée siéger ailleurs qu'à Paris, elle est aussi grotesque que de vouloir placer « la tête d'un homme dans son ventre. Ce n'est pas étonnant de la part de la province, qui ne songe qu'au ventre ».

Une lettre du 26 juin est écrite sous le coup de l'effervescence révolutionnaire, qui suivit la fermeture des ateliers nationaux, au lendemain des sanglantes journées de juin, de la mort des généraux Négrier et Regnault et de l'archevêque de Paris, après la répression terrible du général Cavaignac. « C'est le spectacle le plus désolant qu'il soit possible d'imaginer, s'écrie-t-il. Je crois qu'il ne s'est jamais rien passé en France, de semblable, pas même à la Saint-Barthélemy. » A ses parents, qui le suppliaient de s'abstenir, il répond: « Je ne me bats pas pour deux raisons : d'abord, parce que je n'ai pas la foi dans la guerre au fusil et au canon, et que ce n'est pas dans mes principes. Voilà dix ans que je fais la guerre de l'intelligence. Je ne serais pas conséquent avec moi-même, si j'agissais autrement. La seconde raison, c'est que je n'ai pas d'armes, et ne puis être tenté. Ainsi vous n'avez rien à craindre pour mon compte... »

Tout le Courbet de plus tard est déjà dans cette lettre si intéressante, même le Courbet de la Commune : républicain dans l'âme, utopiste humanitaire, et réprouvant les violences. Le peintre n'y paraît qu'à peine ; mais ce silence ne doit pas faire illusion. Il y avait une troisième cause à l'abstention de l'artiste : c'est que, malgré la guerre civile, les barricades, la révolution qui grondait dans les rues, les clameurs de la foule, l'ébullition et le carnage, entêté dans son rêve de gloire, il continuait à travailler de toutes ses forces. Et la gloire, enfin, allait commencer à récompenser son labeur.

DEUXIÈME PARTIE

LA GLOIRE

I

L'ATELIER DE COURBET. — LA BRASSERIE ANDLER. — LES FAMILIERS DE COURBET. — DÉBUTS DU RÉALISME. — CHAMPFLEURY ET PROUDHON. — LE CABARET DU PÈRE CENSE. — SALON DE 1849 : « L'APRÈS-DINER A ORNANS » ; DEUXIÈME MÉDAILLE ; ACHAT DE L'ÉTAT.

La correspondance de Courbet montre combien ses débuts ont été pénibles ; mais, dans presque toutes ses lettres, il rend justice à la sympathie inlassable de ses amis, dans laquelle il trouve encouragement et réconfort. Ils ont été les artisans de sa gloire et ont eu une influence considérable sur le développement de sa carrière ; leurs témoignages, enfin, permettent de reconstituer souvent dans ses moindres détails la vie du maître à cette époque. Pour cette triple raison, ils méritent qu'on parle d'eux à leur tour.

Un des héros de Murger, dans les *Scènes de la vie de Bohème*, Schaunard, de son vrai nom Alexandre Schanne, peintre en rupture de ban, qui finit marchand de jouets dans le quartier du Marais, a tracé dans ses *Souvenirs* un tableau amusant du petit monde réaliste, aux environs de 1849.

Depuis quelques années déjà, Courbet lui était connu. Habitant le

huitième étage du palais abbatial de Saint-Germain-des-Prés, Schanne se rendait tous les soirs dans un atelier libre, où l'on pouvait peindre et sculpter d'après nature pour six francs par mois, et qui avait été ouvert par un nommé Desprez, surnommé plus tard le père Lapin ; bureaucrate de son état dans la journée, celui-ci devenait, la nuit tombante, chef d'atelier de rapins.

Longtemps après, Schanne se rappelle encore l'étonnement, que lui causait ainsi qu'à ses camarades, parmi lesquels se trouvait Bonvin, la manière de travailler de Courbet. « Il peignait sur du papier gris épais, préparé à l'huile et tendu sur des châssis trois fois grands comme les toiles en usage; aussi était-il obligé de se mettre au quatrième rang, pour ne pas gêner la vue de ses voisins. La boîte dont il se servait était aussi de dimensions inconnues ; elle contenait d'énormes vessies remplies des couleurs les plus ordinaires, qui se vendent au kilog, tels que le blanc, l'ocre jaune, le vermillon, le noir... Voici comment il combinait ses tons, après avoir regardé avec soin son modèle : il en préparait trois fondamentaux pour la lumière, la demi-teinte et l'ombre. Puis, il disposait les couleurs franches en éventails, sur le haut de sa palette. Cela fait, il peignait à la brosse, au couteau, au chiffon, voire même au pouce ; tout lui était bon. Mais il se préoccupait plutôt de l'harmonie que de la richesse du coloris, qualité, d'ailleurs, qui lui resta propre jusqu'à la fin de sa carrière. Jamais, chez le père Lapin, on ne l'a vu exécuter une figure entière ; il n'étudiait que le morceau ».

Schanne était un des familiers de l'atelier de Courbet, dont il a laissé un croquis rapide. Situé au 32 de la rue Hautefeuille, dans l'ancienne chapelle des Prémontrés, aménagée, dès le commencement de la Révolution par l'éditeur Panckoucke pour son *Encyclopédie*, on y accédait par un escalier Louis XIII « des plus authentiques ». La salle était vaste, éclairée du haut et par une petite fenêtre donnant sur la rue de l'École-de-Médecine. « A gauche, se trouvait une construction en voliges, servant de chambre à coucher. Les murs étaient tapissés de tableaux et d'études, parmi lesquels plusieurs essais de jeunesse dans le genre romantique. Le mobilier se composait d'un piano carré, d'un canapé, de quelques chaises et de tabourets dépareillés ; puis d'un chiffonnier Louis XVI, dont la table était couverte d'un amoncellement de vessies vides, et de brosses à peindre de

toutes les dimensions. Dans un coin était attaché le hamac de Promayet ».

Une des lubies de Courbet était la musique; il s'y prétendait de première force et s'avisait parfois de vouloir donner des leçons à son ami Promayet, le fils de l'organiste d'Ornans, violoniste à l'orchestre de l'Hippodrome. Peut-être était-ce pour reconnaître le dévouement absolu dont l'entourait son compatriote. Tous les matins, il l'obligeait à étudier son violon en se balançant dans son hamac, sous prétexte que, au repos, à son pupitre de l'Hippodrome, il en aurait plus de facilité dans l'exécution. Tantôt, ils essayaient de noter, de mémoire, les sons que le vent du nord produisait dans la maison Cuenot, à Ornans, cette maison bâtie au bas de la montagne, où la bise se précipitait par les innombrables cheminées, qui la font ressembler à un orgue d'église ; tantôt, ils composaient et mettaient en musique des chansons, comme celle de la *Mère Evrard*, que Schanne entendit, certain matin :

Quand je fume ma pipe, chez la mère Evrard,
Adèle, gentille, m'apporte ma bière.
Tra, la la lou, la la la la, lou, la ;
Qu'on m'apporte à boire ;
Et puis, là, je bois, je bois ;
Avec un vieil ami, je fume ma pipe
Ensemble, et nous chantons ;

Nargue de l'argent, nargue des grandeurs,
Nargue de ces gens qui s'appellent le monde.
Tra, la la lou, la la la la, lou, la ;
. . . .

Bonvin, qui assistait parfois à ces auditions, disait que, dès qu'on parlait musique, l'œil d'antilope de Courbet s'illuminait. Tel, Ingres aimait à se faire passer pour excellent violoniste. On a vu déjà que Courbet, à Ornans, avait organisé des concerts, où Promayet et lui faisaient entendre leurs chansons. Il lui est arrivé de se représenter en guittarero et en violoncelliste. Et il va jusqu'à écrire le 17 avril 1848 : « Je n'ai pas concouru pour le tableau de la République destiné à remplacer le portrait de Louis-Philippe, mais, en revanche, je vais concourir pour le chant populaire, donné aux musiciens ». Il ne pouvait avoir idée plus extravagante.

Son atelier n'était pas seul à retentir de ses chansons ; les murs

de la brasserie Andler, établie sur les ruines de l'ancien prieuré des Prémontrés, dans la rue Hautefeuille, et qu'a fait disparaître le percement du boulevard Saint-Germain, en tremblaient tous les soirs et une bonne partie des nuits. Champfleury dans ses *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Schanne, en ses *Souvenirs de Schaunard*, et Alfred Delvau, dans son *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, avec dessins et eaux-fortes de Courbet, Léopold Flameng, et Rops, en ont laissé des descriptions, qui se complètent l'une l'autre.

C'était un véritable cabaret de village, écrit le second ; une brasserie tenue à la mode allemande, dit le premier, qui ajoute : « bancs et tables de bois, longue salle pavée, murs peints à la chaux, absence complète de glaces et de divans ; mais la cuisine faisait oublier cette rusticité, digne d'une école de réformateurs. Jambons pendus au plafond, guirlandes de saucisses empilées, meules de fromages, grandes comme des roues de moulins, panneaux d'appétissante choucroute, semblaient appartenir à un réfectoire monacal, où le libre examen était nourri et arrosé convenablement. » Réfectoire monacal, si l'on veut, mais d'une abbaye de Thélème ! Une curieuse detite eau-forte, qui fut gravée d'après un dessin de Courbet, et qui orne le livre de Delvau, montre l'image de l'*Andler-Keller* : au premier plan, de chaque côté d'un poêle, des tables et des bancs de bois ; au fond, dans une sorte de niche, le billard, derrière lequel les réalistes se réunissaient.

Schaunard s'est chargé de présenter le patron de l'établissement : Andler était bavarois d'origine, et la prononciation du français lui était toujours demeurée étrangère. Son esprit ne brillait pas par la légèreté : il n'était pas rare de le voir rire d'un calembourg émis huit jours avant. Courbet a fait un excellent portrait de Mme Andler (la *Mère Grégoire*), une suissesse opulente, derrière son comptoir, entre un pot de fleurs et le tronc des garçons. Elle figure également dans un tableau d'Amand Gautier, qui appartient à la famille du comte de Dreuille-Senecterre, en Nivernais, et où sont représentés aussi les principaux réalistes. C'était une dame vertueuse, qui faisait les gros yeux aux maîtresses des étudiants. Elle avait une nièce, qui, s'étant mariée avec un certain Schaller, fonda plus tard une table d'hôte, rue de l'Ecole-de-Médecine. Ce fut la fin de la brasserie Andler, laquelle n'avait pas voulu suivre le progrès. De ses clients habituels,

les uns suivirent la nièce ; d'autres s'en furent chez le père Laveur installé rue des Poitevins, dans l'ancien local du *Moniteur Universel* ; le reste, enfin, passèrent à la brasserie de la rue des Martyrs.

Pour l'instant, l'établissement était dans toute sa vogue. Champfleury constate que le nombre de Parisiens, accourus dans ce « temple du réalisme » fut considérable. Il y eut, dit-il, des peintres célèbres, qui voulaient voir comment « était chaussé l'homme qui faisait tant de tapage avec ses gros sabots » ; des critiques, « sonde en main, pour jauger le degré de profondeur de la doctrine » ; des désillusionnés qui voulaient croire encore, ne fut-ce qu'un moment ; des habiles, qui espéraient tirer parti de la nouvelle école ; des débutants dans les lettres et les arts ; des oisifs, et des curieux ; un grand nombre de bons vivants enfin, tout uniment.

Certains ne firent que passer, comme Corot, Decamps, Daumier, Français, Hanoteau, Mouilleron, Nanteuil, Bodmer, Baron, Chenavard, Barye et Préault. Emile Montégut voisinait avec Jules de la Madelène, avec Lorédan Larchey, Vallès, Duranty, futur directeur du journal le *Réalisme*, et avec Gustave Planche, qui, à vrai dire, s'il faut en croire Schaunard, ne venait là que pour un certain vin cacheté, qui faisait ses délices ; la dernière bouteille bue, on ne le revit plus. On y trouvait aussi, et plus souvent, Fernand Desnoyers, futur auteur de la pantomime du *Bras Noir* ; le critique Théophile Sylvestre, dont l'admiration pour le maître d'Ornans n'allait pas sans quelque perfidie ; Bonvin, le premier ami de Courbet à Paris, et son guide ; l'un aimait peindre de petites toiles, l'autre de grandes, et ils se le reprochaient souvent, pour se taquiner ; le salinois, Max Buchon, Alfred Bruyas, de Montpellier, auquel Courbet dut de si précieux encouragements ; le peintre bisontin, Jean Gigoux et les Saintongeais, férus de réalisme, Étienne Baudry et Castagnary.

Il convient de placer un peu à l'écart Baudelaire, dont les relations avec Courbet sont un sujet d'étonnement. Elles furent, cependant, assez suivies durant quelques années, puisque le poète habita chez le peintre en des heures de misère. Il s'avisa même, une nuit, d'inviter Courbet à noter ses rêves : celui-ci en fut épouvanté. Rien de commun ne pouvait les réunir solidement, et la séparation se fit avec facilité, sinon sans amertume. Courbet mit un jour tout le dédain que lui inspiraient les poètes dans une toile intitulée la *Source d'Hippocrène*,

dont on reparlera, et où l'on voyait les rimeurs, y compris Lamartine, besace sur l'épaule, venir s'abreuver dans un bassin, que souillaient les crachats de la Muse.

L'influence de tous ces personnages n'a pas été prépondérante. Il n'en est pas de même de celle qu'exercèrent sur Courbet Champfleury et Proudhon.

Champfleury, comme on sait, était né à Laon, en 1821, d'un père imprimeur, qui dirigea le *Journal de l'Aisne ;* ayant déserté le collège de sa ville natale, il s'enfuit à Paris, devint employé chez un libraire, quai des Grands-Augustins, retourna dans sa famille, puis revint, et se lia intimement avec de bons garçons d'art et de lettres, tels que Pierre Dupont, Baudelaire, Murger, Banville, Courbet, Bonvin. Journet, dont plusieurs ont figuré dans les *Scènes de la vie de Bohème;* il en a même étudié quelques-uns dans certain de ses romans, comme *Chien-Caillou*, paru en 1847, qui est l'histoire d'un pauvre graveur à l'eau-forte nommé Bresdin, dans les *Aventures de Mlle Mariette*, et les *Confessions de Sylvius. Chien-Caillou* est comme le manifeste du réalisme en littérature ; on peut imaginer avec quel plaisir l'écrivain se lia avec Courbet, qui lui parut aussitôt de taille à introduire la doctrine réaliste dans l'art.

Le réalisme artistique a eu une histoire mouvementée, dont cette étude suivra les zigzags au long des années ; il n'a jamais constitué un bloc, et ses auteurs mêmes ne se sont jamais bien entendus sur la définition, ni sur le développement qu'il fallait lui donner ; sa première manifestation d'ensemble se fit à l'exposition de 1855.

En 1877, dans sa notice biographique sur Max Buchon, Champfleury reconnaît que « le réalisme fut une aspiration démocratique, latente et inconsciente pour de certains esprits ; car, vers 1848, nous étions poussés par un souffle particulier qui nous faisait agir sans raison apparente » ; c'est aujourd'hui seulement qu'il comprend le mot de Thoré, l'ardent patriote, l'arrêtant dans la rue : « Ne voyez-vous pas s'ouvrir de nouveaux horizons ? » La définition est vague, comme l'on voit, et l'on en chercherait vainement une plus précise dans un autre volume du même auteur, intitulé pourtant : *Le Réalisme ;* mais elle est vague parce que le mouvement réaliste n'eut rien de très précis non plus, à ses origines.

Au fond, ce que tous ces jeunes gens voulaient et projetaient con-

LES CASSEURS DE PIERRES.

Phototypie.





fusément dans leurs colloques de la brasserie Andler, c'était une réaction contre le double courant, qui leur paraissait entraîner l'art français vers une décadence, à savoir l'académisme d'Ingres, d'une part, et le romantisme de Delacroix, de l'autre. Le premier, avec son goût pour l'allégorie et l'antiquité, son horreur du laid et du trivial, qui le poussait à éviter la peinture intégrale de la vie, avec ses intentions d'idéal avouées ou sous-entendues, le second, avec son ignorance volontaire du temps présent et sa recherche exclusive de la couleur, du pittoresque, du drame historique et de l'exotisme, ne répondaient point aux tendances de leurs tempéraments positifs : avides de gloire à leur tour, les nouveaux venus hissèrent contre ces deux ennemis le drapeau du réalisme, qu'ils s'imaginèrent tout d'abord avoir inventé.

Ils avaient raison dans une certaine mesure : combien sont-ils, en effet, différents de leurs prédécesseurs ! A le bien prendre, Ingres et Delacroix, quoique frères ennemis, étaient de même race, ou, au moins, de mêmes aspirations, tous deux très cultivés, et ne cessant de perfectionner leur culture, passionnés des vieilles civilisations, curieux d'archéologie, vivant la vie d'autrefois, vibrant aux belles œuvres du passé, raisonnés plus qu'instinctifs. Champfleury, au contraire, et surtout Courbet, quelle qu'ait été la culture acquise par le premier, quelque vouloir qu'ait eu le second d'en acquérir, ont été surtout des caractères simples, impulsifs, d'horizons assez étroits, malgré d'intermittentes éclaircies, conduits par leur personnalité, plus que ne la conduisant ; ceux-ci, gens de brasserie, gais, bruyants, extérieurs, sensitifs ; ceux-là préférant la vie calme de l'intimité, où l'imagination se replie tout à l'aise sur les rêves.

Est-ce à dire que les réalistes ne s'affilient point à leurs prédécesseurs ? Pour le prétendre, il faudrait nier l'évolution constante de l'humanité et des choses, où rien ne se crée, qui n'ait sa cause, étroitement unie avec le passé. Sans insister sur les réalistes flamands, espagnols, italiens mêmes, et français, dont la liste serait trop longue à établir aux XVe, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, et qui se rattachent eux aussi à leurs aînés, on peut suivre la trace de cette tradition même au commencement du siècle dernier, en pleine apothéose de l'école davidienne; c'est ce qui a été récemment tenté par M. Léon Rosenthal dans son étude sur *La Peinture romantique*, qui semble, d'ail-

leurs, n'être pas parfois sans quelques affirmations excessives, voire même paradoxales, celle du réalisme d'Ingres par exemple, malgré toutes les atténuations apportées par l'auteur à l'exposé de sa théorie.

Un signe précurseur du réalisme, à l'aurore du XIX[e] siècle, est l'intérêt obsédant de la vie contemporaine, qui dicte à David le *Sacre*, la *Distribution des Aigles*, et à Gros, son *Bonaparte à Arcole* et ses *Pestiférés de Jaffa*. Mais l'événement le plus considérable est, au Salon de 1819, le *Radeau de la Méduse*, de Géricault, dont Proudhon a dit : « Un seul tableau comme le *Naufrage de la Méduse*... suffit à indiquer la route de l'art à travers les générations, et permet d'attendre. »

Géricault, en effet, qui mourut prématurément en 1824, à trente-trois ans, est revendiqué à tort par le romantisme. S'il eût vécu, il eût fondé le réalisme, lequel est en germe dans son œuvre. On sait qu'il était passionné de réalité ; ses études anatomiques de chevaux sont d'une précision pénétrante, comme les cartons qu'il fit pour la *Méduse*, et dont les modèles furent ses amis. Ne s'avisa-t-il pas même d'acheter des pièces anatomiques, qui infectèrent son atelier, afin de donner une image plus concrète et plus exacte des cadavres étendus sur le radeau ? Au Louvre, ses préférences allaient aux maîtres réalistes : un Caravage, un Salvator Rosa, qu'il se mit à copier avec ardeur, et auxquels il emprunta ces fonds noirs, que l'on a dénommés « la cuisine bolonaise ».

De plus, lors de son voyage à Londres, où il exposa le *Radeau de la Méduse*, il eut l'occasion d'exécuter de nombreuses études réalistes, comme le *Mendiant* ; la série, vraiment admirable, de ses lithographies montre avec quel soin il observait les êtres et les choses. Le souci de la grâce, le respect de la beauté ne l'arrêtaient jamais. Il refusa un tableau d'autel, que l'État lui avait commandé, ou du moins en chargea Delacroix, parce qu'il préférait, écrit-il d'Angleterre à un ami, « aux Sacrés-Cœurs, les écuries ». D'ailleurs Courbet le revendiqua toujours comme son maître ; ne l'avons-nous pas montré déjà copiant une *Tête de cheval*, de Géricault, peu après son arrivée à Paris ? Ce n'est point un fait isolé : les nombreux tableaux de chasses et de courses, les « portraits » de chevaux, que composa Courbet, montrent tout ce qu'il gagna à l'école de ce maître, et combien leurs goûts, à cet égard, furent semblables.

Il convient enfin, de ne point oublier que les paysagistes de l'école de 1830, même Corot, ont commencé presque tous à entrer dans la voie du réalisme ; or, au moment où Courbet va prendre son essor, leurs débuts étaient achevés. Troyon avait obtenu sa première médaille en 1846 ; et ses études d'animaux, depuis 1840, sont de la plus grande précision. L'*Intérieur de ferme*, de Jules Dupré, d'une vérité si saisissante, est de 1833 ; et l'on sait avec quel soin il étudia la nature, avec Troyon, en Berry, et dans les Landes. Dès la fin de 1836, le grand Théodore Rousseau, s'était installé à Barbizon, et commençait de donner ces images si expressives et d'une si forte réalité de la forêt de Fontainebleau ; il réussissait moins encore que Courbet du reste à pénétrer au Salon jusqu'en 1848 ; comme ce dernier, il était Franc-Comtois, quoique né à Paris : son père était originaire de Salins, dans le Jura. Ce n'est pas sans une certaine contrainte que l'on a essayé d'embrigader ces maîtres parmi les romantiques ; en tous cas, en cette période qui précède la Révolution de 1848, ils subissaient encore l'influence réaliste des paysagistes anglais et hollandais ; cependant le moment n'est pas loin où ils vont évoluer vers le subjectivisme, qui est une forme du romantisme. Il n'est point impossible que Champfleury et Courbet aient saisi le sens et la direction de cette évolution, et que, leur tempérament aidant, le moment leur ait paru favorable pour présenter la théorie et la pratique nouvelles.

Elles ne consistèrent pas longtemps en la seule peinture exacte de la nature, et, sous l'influence de certains philosophes, habitués de la brasserie Andler, elles ne tardèrent pas à se teinter d'humanitarisme, comme le faisaient pressentir les lettres de Courbet écrites sous le coup des événements révolutionnaires.

Parmi ces philosophes, deux, au moins, sont de francs excentriques, et ils auront l'honneur de tenter le pinceau de Courbet. L'un est ce Jean Journet que Champfleury a peint lui aussi dans les *Aventures de Mlle Mariette*. Il était né à Carcassonne en 1799 ; on le trouve, en 1819, affilié comme carbonaro à la *Vente de Washington*, ce qui l'oblige à fuir en Espagne. Il revient bientôt, s'établit pharmacien à Limoux, près de Carcassonne, se marie, puis s'agrège aux disciples de Fourier, dont il prend la résolution de populariser les théories. Apôtre, comme on le surnomma désormais, il part à « la conquête de l'harmonie universelle », et vient d'abord évangéliser Paris. Mme de Lamartine

le surprend dans un de ses salons en train de catéchiser des dames, ses invitées, qu'elle s'étonnait de ne pas voir arriver. Le 8 mars 1841, pendant une représentation de *Robert le Diable*, Journet inonde l'Opéra de brochures qui le font interner à Bicêtre, d'où il est retiré par M. Montgolfier. Il participe au phalanstère de Citeaux, fondé par John Young et Mme Gatté de Grammont. Il répand ses *Cris* d'indignation et de délivrance en France et en Belgique, tâche d'instruire les célébrités, est mêlé à des aventures extraordinaires, et va prendre une part très active au Congrès de la Paix, qui sera tenu le 21 août 1849. D'une vertu intransigeante, il fut en butte, certain soir c'est Schanne qui nous le raconte, aux agaceries de Mariette-Musette, amenée par Champfleury et Murger au café Momus, avec la mission de tenter ce parangon de chasteté ; mais, à peine se fut-elle mise sur ses genoux, que Journet s'enfuit épouvanté.

Son confrère Trapadoux ne le lui cédait pas en bizarrerie. C'est lui qui, avec Jean Wallon, a fourni à Murger le type inoubliable de Colline. Charles Monselet, en sa *Lorgnette littéraire*, et Schanne l'ont portraituré à leur tour. On connaît de lui deux ouvrages, une *Histoire de Saint-Jean-de-Dieu*, et une étude sur Mme Ristori aux Italiens et à l'Odéon, en 1861, dont le premier au moins eut plusieurs éditions. Le patron du café Momus lui réservait exclusivement certain vin en échange de quelques conseils littéraires. Sa vie était très mystérieuse ; seul Baudelaire, attardé un soir au quartier, et n'ayant pas de quoi payer une voiture pour rentrer à Neuilly auprès de sa maîtresse, une négresse d'Abyssinie, qui s'habillait à l'européenne entrevit la chambre du philosophe, Trapadoux lui ayant offert l'hospitalité. C'était dans une petite bicoque du boulevard Montparnasse, qui s'ouvrait avec un passe-partout ; des piles de livres poussiéreux et un lit de fer meublaient seuls la pièce. Le poète, apeuré, ne dormit que d'un œil ; aussi put-il voir, au milieu de la nuit, Trapadoux se lever et prendre dans un placard deux bouteilles... pleines de plomb de chasse, et faire des haltères pendant une heure. Il s'entraînait ainsi pour les discussions sociales du lendemain.

Schaunard le décrit « nerveux et long, avec des cheveux insoumis et une barbe plantureuse. Il avait le nez sensiblement incliné sur la gauche, comme dédaigneux de la régularité ordinaire. La peau était bistrée, vraie peau d'arabe. Il portait un chapeau haut de forme, à

petits bords ondulés. Quant à son paletot, il est certain que jadis il avait été vert, ce qu'attestaient les parties de l'étoffe à l'abri de l'action décolorante de la lumière. De là son surnom de *Géant vert* ». A voir ses mains osseuses, ses camarades s'étonnaient qu'elles ne portassent pas la grande épée à double tranchant des exécuteurs du moyen âge.

L'excentricité de Journet et de Trapadoux empêcha qu'on prît trop au sérieux leurs théories et aphorismes ; mais il n'en fut pas de même de Proudhon. Il était né à Besançon, le 15 janvier 1809; son père était apparenté au jurisconsulte Proudhon, de Dijon. En sa jeunesse, il fut bouvier, garçon de cave, puis employé à l'imprimerie Gauthier, de Besançon, où il eut l'occasion d'étudier des livres liturgiques et linguistiques, jusqu'au moment où la pension Suard, que lui accorda l'Académie de Besançon, lui permit de venir compléter son instruction à Paris. Il publia, en 1840, sa fameuse brochure : *Qu'est-ce que la propriété?* et, en 1844, fut délégué à Lyon, comme homme d'affaires de la maison Gauthier, dans l'entreprise des bateaux-remorqueurs sur le canal du Rhône au Rhin. En 1847, il revient à Paris, publie sa *Solution du problème social* en 1848, et, aux élections complémentaires de juin, est élu député par 77 000 voix.

Bien des raisons expliquent l'amitié de Proudhon et de Courbet. Ils étaient de la même région, et leur enfance s'était ressemblée. La vie de plein air, que le second vagabonda autour d'Ornans, le premier la connut aux environs de Besançon ; il le raconte lui-même en des pages qui comptent parmi ses plus éloquentes. Il semble, à les lire, qu'on le voie se rouler dans les hautes herbes, courir, pieds nus, sur les cailloux des sentiers, prendre des bains de rosée parmi les pâturages où il conduisait ses bœufs, essuyer les ondées et sécher ses habits sur son corps, au soleil, se « remplir » toute la journée de mûres, raiponces, salsifis des prés, prunelles, blessons, alises, merises et églantines, se glisser, hiver ou été, dans les rivières et les sources, vivre en un mot, la vie des petits bergers comtois, telle qu'il avoue n'en pas connaître qui fût, à la fois « plus contemplative et plus réaliste. » On peut donc imaginer le plaisir qu'avaient les « deux pays » à s'entretenir de leur petite patrie, dont le souvenir resta toujours frais et cher dans leur cœur. Enfin, chacun cherchait dans l'autre un complément à ses connaissances : Courbet, de plus en plus intéressé par les questions sociales, les agitait avec le philosophe, parmi le bruit de

la brasserie, et Schaunard dit que, dès cette époque, le fougueux démagogue se préoccupait d'esthétique et en entretenait le maître d'Ornans. On verra, dans la suite, quel fut, pour l'un et pour l'autre, le résultat de ces discussions.

Malgré ses voyages annuels en Franche-Comté, la fréquentation exclusive de l'*Andler-Keller*, et, par intervalles, du café Momus, eût été pernicieuse pour Courbet ; mais, par bonheur, le printemps venu, la bande joyeuse avait pris l'habitude d'aller parfois se récréer à la campagne, et il put reprendre ainsi contact avec la nature. Ils se rendaient aux bois de Marnes « où fleurissent, dit Delvau, les noisettes et les gibelottes de la mère Pihan », au bois de Fleury, « où poussent les muguets et les côtelettes du père Bazin », à l'étang du Plessis-Piquet « où nagent les ajoncs et les canards du père Cense ». C'est le cabaret du pèreCense qui avait les préférences.

La guinguette venait de s'établir entre Aulnay et Fontenay-aux-Roses, au bas d'un chemin raviné menant à la mare d'Écoute-s'il-pleut, non loin de Châtenay et de la maison de Châteaubriand. Elle s'intitulait : *Au coup du milieu.* Tout près verdit le joli bois de Verrières, le buisson fameux où tant d'amoureux se sont déjà promenés et aimés, et qui a inspiré tant de poètes et d'artistes. Mais où sont les neiges d'antan ? Le site a été gâté par de prétentieuses villas, et le cabaret lui-même est devenu hôtel.

A ce moment, il était fort simple : « une maisonnette couverte en chaume, derrière laquelle se trouvait un quinconce de peupliers pleins de frissonnements et de murmures. On entrait là comme chez soi ; on donnait une poignée de main au père Cense, et une poignée de patte à son chien, — quelques-uns même embrassaient la mère Cense, — on causait de la pluie et du beau temps, de la pluie qui fait pousser les asperges, du beau temps qui fait pousser les idées ; et, tout en causant, tout en commandant son omelette au lard, on allait soi-même choisir le lapin qu'on destinait aux honneurs douloureux de la casserole. Puis, on s'asseyait à l'ombre des grands peupliers, devant une table en vrai vieux bois, sur des bancs irrésolus dans leurs intentions d'équilibre, et l'on buvait en devisant d'amour, d'art et de poésie, — selon le moment et les convives. »

Ces agapes se célébraient en semaine, pour éviter les Parisiens du dimanche, « gens fort aimables, comme vous savez », et nulle oreille

indiscrète d'intrus ne venait entendre, par-dessus la haie, les toasts innombrables aux premiers lilas, aux muguets, aux jacinthes, aux premières asperges, et aux premières fraises, aux bouches roses et aux yeux noirs ou bleus. Les convives les plus assidus, au souvenir de Delvau, étaient : Courbet, Banville, Bonvin, Murger, Bodmer, Champfleury, Mouilleron, Baudelaire, Sieurac, Schanne, Promayet et Jules de la Madelène. Quant aux jolies maîtresses, elles se renouvelaient si souvent qu'elles en sont devenues anonymes.

En cette année 1849, Courbet se rendit aussi plusieurs fois à Louveciennes, près de l'ancienne résidence de Mme Du Barry, en ce village charmant sur les confins de la forêt de Marly, non loin de Vaucresson, de Garches, de la Celle-Saint-Cloud, de l'Étang-la-Ville, qui offre au promeneur d'exquises promenades à l'ombre de chênes et de hêtres séculaires. Il allait y retrouver, dans sa calme retraite, un autre de ses compatriotes, Francis Wey, né à Besançon en 1812, et que Charles Nodier, bisontin également, avait fait admettre à l'École des Chartes, en 1834. Depuis, le jeune chartiste avait publié des nouvelles et des romans, comme les *Enfants du marquis de Ganges*, le *Diamant noir*, et, de 1837 à 1842, il avait voyagé en Belgique, en Hollande, en Suisse et en Italie. Il s'occupait alors de philologie, en attendant d'être nommé, en 1852, inspecteur général des archives départementales. C'était un esprit délicat, érudit, artiste, classique de tempérament, mais qui montra son libéralisme par la façon dont il s'efforça de comprendre Courbet.

Ils se connurent dans l'hiver de 1848, ainsi que Wey le raconte lui-même en ses *Mémoires inédits* : « Je rencontrai, un après-midi, vers le bas de la rue de Seine, M. Champfleury, et,comme nous étions à babiller sur le trottoir, il m'entretint d'un jeune peintre d'un immense mérite, encore absolument inconnu, et qui, natif de ma Franche-Comté, aurait droit à une visite. » Ils s'y décidèrent aussitôt, gagnèrent la rue Mazarine, traversèrent la place de l'École-de-Médecine, et montèrent à l'atelier ; « ils virent alors venir au-devant d'eux un grand jeune homme avec des yeux superbes, mais fort maigre, pâle, jaune, osseux, dégingandé ». « Il me salua de la tête, sans m'adresser la parole, écrit Francis Wey, puis se remit à son escabeau devant une toile que je démasquai en passant derrière lui. Il ne me souvient pas d'avoir reçu un éblouissement aussi imprévu. La toile, exposée à mes

regards, traitée avec un sans-façon rustique, comme le sujet, attestait une insouciance de maître, une ardeur expérimentée ; la tonalité profonde du tableau, la poésie de l'exécution ne rappelaient aucune école connue. » Et Wey, plein d'enthousiasme, de s'écrier :

— Avec un don si rare et si merveilleux, comment n'êtes-vous pas encore célèbre ? Personne n'a jamais peint de cette façon-là !

— Pardié, répliqua l'artiste avec un accent franc-comtois très champêtre ; moi, je peins comme le bon Dieu !

Francis Wey ne laissa pas d'être suffoqué par cette tranquille déclaration, et le reste de l'entretien accrut encore son étonnement. Courbet lui parut « bien bizarre, comme en révolte... contre la plupart des théories, et imprégné d'une ignorance volontaire, qui visait à faire de l'effet. » Il s'emporta contre les maîtres, contre les élèves qui se soumettent à eux comme des esclaves, et assura qu'il était grand temps de changer tout cela. Mais l'écrivain ne lui tint point rigueur de ces opinions si contraires aux siennes, pour les « preuves de sa valeur hors ligne » étalées devant lui, parmi lesquelles se trouvaient l'*Homme à la pipe* et le futur succès du Salon de 1849 : l'*Après-dîner à Ornans*, qui avait, dès l'entrée, frappé ses regards.

Ce Salon de 1849 est d'une grande importance dans l'histoire de l'art. Léon Faucher était alors ministre, et Charles Blanc directeur des Beaux-Arts ; c'est sous leur inspiration que les artistes exposants furent admis à élire eux-mêmes le jury ; chacun, en présentant ses œuvres, déposait dans une urne la liste des jurés de son choix. L'expérience fut particulièrement heureuse, si l'on en juge par les résultats ; en effet, on décora Jules Dupré, qui n'exposait plus depuis 1839, Flers, Troyon et Raffet ; Cavelier eut la médaille d'honneur pour sa *Pénélope endormie*, Tassaërt une médaille de première classe ; Théodore Rousseau, Courbet et Préault furent gratifiés de la deuxième, et une troisième médaille échut à Bonvin.

Courbet avait présenté sept toiles, qui furent toutes admises. Il y avait des paysages, des portraits, et une scène de genre. La *Vendange à Ornans* représentait les vignerons affairés à leur travail, sur les pentes rapides qui dévalent sous la Roche-du-Mont ; c'est également de cette roche que le maître avait peint sa *Vallée de la Loue*, sur les bords de laquelle on voit le village de Montgesoye. Enfin, la *Vue du château de Saint-Denis* avait été prise, le soir, de Scey-en-Varais ; la

vieille tour, en ruines, y est rosée par le soleil à son déclin, ainsi que les *Communaux de Chassagne.*

Les deux portraits, au contraire de ces toiles souriantes, sont graves et sombres. L'un est celui de *Trapadoux examinant un*



L'Homme à la ceinture de cuir.

livre d'estampes. Il est assis sur un escabeau, les jambes croisées, de face; sa grosse tête, barbue et chevelue, légèrement inclinée, est « gouailleuse et macabre » tout à la fois, comme le remarqua plus tard Ph. de Chennevières à propos du fusain exposé, en 1889, à l'exposition rétrospective, et aussi un peu méfiante, comme le note Monselet dans sa *Lorgnette littéraire :* « Lorsqu'on lui demandait : Comment

vous portez-vous? Il répondait, en vous regardant de travers : Cela dépend. » A côté de lui, dans une transposition légèrement violacée, comme lui-même, sont un coffre de bois, un poèle en fonte, une bouilloire et un récipient à charbon. Cette œuvre, fort curieuse, est maintenant en la possession d'un collectionneur parisien bien connu, M. Rouart.

Le deuxième portrait paraît être celui qui figura à l'Exposition particulière de Courbet, en 1855, sous cette appellation : « *Portrait de l'auteur, étude des Vénitiens*, et que l'on dénomme maintenant : *l'Homme à la ceinture de cuir*. Dans la pénombre où l'on distingue une statuette d'écorché, et un rideau vert à moitié relevé, Courbet s'est représenté nu-tête, de trois quarts à droite, vêtu d'une tunique sombre, que barre une large ceinture en cuir fauve, dans laquelle il passe le pouce de la main gauche. Il appuie son coude sur une vieille reliure, à côté d'un porte-crayon ; sa main droite supporte sa tête rêveuse, qu'encadre sa longue chevelure brune. La figure est assez semblable à celle des *Amants dans la campagne*, plus maigre pourtant; la main droite et l'avant-bras sont d'un galbe parfait. On donne généralement comme date de cette peinture l'année 1849 ; la facture pourtant, et la physionomie pourraient faire incliner pour une époque antérieure, assez proche de celle où fut composé le précédent tableau. Ce magnifique portrait, acheté par l'État, en 1881, pour 29 000 francs, a passé par le Luxembourg, et est conservé, aujourd'hui, au Louvre. Il a été gravé par Henry Vion, pour la chalcographie.

Le grand succès fut pour l'*Après-dîner à Ornans*. La scène se passe dans la cuisine de la maison Courbet, près de l'immense manteau de la cheminée, par une après-midi sombre, où toutes les choses baignent dans le clair-obscur. Le repas s'achève à peine et la table est encore couverte de ses reliefs. Le musicien Promayet est debout, jouant du violon ; Courbet l'écoute d'un air distrait; son père, un verre à la main, dort; et Adolphe Marlet prend gravement un tison dans la cheminée pour allumer sa pipe. L'impression d'ensemble est rustique, calme, sereine, reposante ; les têtes sont d'excellents portraits ; et il n'y a pas jusqu'à un gros bouledogue, endormi sous une chaise, qui ne montre, lui aussi, avec quelle souplesse et quelle vérité Courbet savait rendre ses observations. *L'après-dîner à Ornans* est un des chefs-d'œuvre du XIXe siècle.

Encore sous le coup de son premier enthousiasme, Francis Wey se fit le panégyriste de son ami. Non sans peine, il réussit à amener Théophile Gautier devant l'exposition de Courbet, et à lui arracher quelques paroles indulgentes sur les paysages, lesquelles passèrent, édulcorées encore, dans le feuilleton de la *Presse :*

— Tu patronnes-là, conclut le critique, une chose qui ne te ressemble en rien ; tu verras, cet homme te fera du mal.

Il n'en fut pas de même d'Eugène Delacroix qui, le prenant par le bras, lui dit avec sa coutumière vivacité :

— Avez-vous jamais vu rien de pareil, ni d'aussi fort, sans relever de personne ? Voilà un novateur, un révolutionnaire aussi ; il éclôt tout à coup, sans précédent ; c'est un inconnu !

A peine Delacroix s'était-il éloigné, que parut Ingres, entouré d'un groupe d'amis :

— Comme il arrive à la nature, s'écria-t-il, de gâter elle-même ses plus belles créations ! Elle a donné à ce jeune homme les dons les plus rares. Né avec des qualités, que tant d'autres acquièrent si rarement, il les possède épanouies à son premier coup de pinceau ; ce prélude jette avec une sorte de bravade une œuvre magistrale sur les points les plus difficiles ; le reste, qui est l'art, échappe absolument. Il n'a rien donné de lui-même, et il avait tant reçu ! Quelles valeurs perdues ! Quels dons sacrifiés ! Est-ce assez remarquable et désolant ! Rien comme composition, rien comme dessin ! des exagérations, presque une parodie ! Ce garçon-là, c'est un *œil ;* il voit, dans une perception très distincte pour lui, dans une harmonie dont la tonalité est une convention, des réalités si homogènes entre elles, qu'il improvise une nature plus énergique, en apparence, que la vérité ; et, ce qu'il présente est, comme talent d'artiste, d'une parfaite nullité. Cet autre révolutionnaire sera d'un exemple dangereux.

Courbet fut très discuté dans les journaux et revues. A la *Revue des Deux Mondes*, F. de Lagenevais lui reproche d'avoir peint une scène de genre sur une toile de cinq pieds ; à son avis, admettre comme proportions la grandeur naturelle est une erreur ; il faut regarder la vie par le petit bout d'une lunette, et aussi, la poétiser. Dans l'*Artiste*, feu Diderot lui recommande de « chercher le beau », d'aller à « l'École de la passion humaine », et d'éviter « d'encanailler l'art » avec tant de science technique.

Quant à Champfleury, il embaucha la trompette épique : « Courbet force les portes du Salon avec neuf tableaux. Personne, hier, ne savait son nom : aujourd'hui il est dans toutes les bouches. Depuis longtemps on n'a vu succès si brusque. Seul, l'an passé, j'avais dit son nom et ses qualités ; seul j'ai parlé avec enthousiasme de quelques tableaux enfouis au dernier salon, dans les galeries du Louvre. Je ne me suis pas trompé, j'avais raison. Aussi m'est-il permis de fouetter l'indolence des critiques qui s'inquiètent plus des hommes acceptés que de la jeunesse forte et courageuse, appelée à prendre leur place et à la mieux garder peut-être ». Quant à l'*Après-dîner à Ornans*, « ce tableau peut être mis hardiment dans les musées flamands, au milieu des grandes assemblées de bourgmestres de Van der Helst, il ne faiblira pas... Courbet, avant peu d'années, sera un de nos plus grands artistes. »

Le critique était bon prophète. Charles Blanc acheta la toile pour le Luxembourg, au compte de l'État ; puis, s'étant ravisé, il l'envoya au Musée de Lille. Jean Gigoux rapporte que Courbet demanda 3 000 francs, parce que tel avait été le prix d'une œuvre médiocre, et il ne voulait pas être payé moins qu'une médiocrité, si connue qu'elle soit. Gigoux a-t-il été desservi par sa mémoire? Ce qu'il y a de sûr, c'est que le tableau ne fut payé que 1 500 francs. Le changement de destination étonna un peu l'artiste ; mais il s'en consola vite : il écrit à M. Edouard Reynart, conservateur du musée de Lille : « J'aurais eu à choisir un emplacement que certainement je le lui aurais choisi moins beau et moins honorable. Toutes mes sympathies sont pour les pays du Nord. J'ai parcouru deux fois la Belgique, et une fois la Hollande pour mon instruction, et j'espère y retourner. Mon tableau sera sur mon passage... M. Charles Blanc s'était engagé à remplacer la bordure de mon tableau, car celle qu'il avait lors de l'Exposition n'était que provisoire. Je désirerais savoir si M. Charles Blanc a tenu cette promesse ».

Les visiteurs du musée de Lille n'ont jamais cessé de prolonger ce succès. Paul de Saint-Victor, entre autres, n'hésite pas à dire que cette collection possède les chefs-d'œuvre de trois peintres : le *Crucifiement* de Van Dyck ; la *Médée* d'Eugène Delacroix ; et l'*Après-dîner à Ornans*, de Courbet.

On a prétendu que cette toile avait été peinte à la litharge sur les fonds, et qu'elle disparaissait. Cependant il faut reconnaître que le sujet exigeait cette pénombre, puisque la scène se passe assez tard

dans l'après-midi, peut-être au crépuscule, au retour de la chasse. Dans une lettre à Francis Wey du 28 novembre 1849, Courbet appelle même cette toile : la *Soirée à Ornans*. Qu'elle ait poussé au noir, le fait est indiscutable ; mais il en est ainsi de tous les tableaux de cette époque, et, en particulier, de ceux de Courbet, qui, à ce moment, et pour quelques années encore, est en plein dans sa *période noire*. D'ailleurs, il s'est expliqué là-dessus avec Francis Wey, au Salon même de 1849 :

— Je vois comme cela ; on ne peut pas rendre une couleur factice dont la réalité vous échappe ; ce serait de l'art frelaté comme celui d'Ingres et des autres. S'il faut un éclairage plus vif, j'y penserai ; et quand je le verrai, la chose sera faite, sans que je le veuille.

Ainsi justifie-t-il lui-même, une fois de plus, le qualificatif qu'il s'attribue : « élève de la nature et du sentiment », et que ses prochaines œuvres justifieront mieux encore, s'il est possible.



Vieil homme buvant.

II

COURBET A LOUVECIENNES. — L'HIVER A ORNANS : « LES CASSEURS DE PIERRES », « L'ENTERREMENT », « LE RETOUR DE LA FOIRE », ETC. — EXPOSITION A ORNANS, BESANÇON ET DIJON. — RETOUR A PARIS : PORTRAITS DE JOURNET, WEY, BERLIOZ. — LE SALON DE 1850-1851.

Au commencement de l'été, Courbet alla s'installer pour deux mois à Louveciennes, chez Francis Wey. Comme il le disait lui-même, il avait besoin de se « remplumer ». Au témoignage des *Mémoires inédits*, il était plus efflanqué et plus blême que jamais ; mais, à la campagne, il eut vite recouvré son appétit, et il devint la joie des repas, attirant par ses boutades imprévues et originales, sa bonhomie et sa gaieté, les voisins et amis, qui se faisaient inviter dans leur curiosité de le voir et de l'entendre, bien assurés, d'ailleurs, qu'à « chaque entretien ils seraient traités de crétins avec affabilité. »

Wey s'attachait de plus en plus à lui, et, quoique son *Journal* ait été rédigé après leur brouille, il se plaît à citer quelques traits du bon cœur de Courbet, qui l'avaient frappé. Une fois par semaine, le peintre retournait à la rue Hautefeuille pour chercher du linge de rechange et des vêtements. Certain jour, il conta qu'il avait trouvé son atelier « plein d'un tas de garnements, ses amis, qui s'étaient fait des couchettes avec la sienne et tout le mobilier, y passant leurs nuits pour ne pas payer gîte ailleurs. Et, comme on allait risquer une observation sur ce sans-gêne :

— Oh ! répliqua-t-il vivement, pour y couper court ; je leur avais laissé ma clef pour cela !

Un autre jour, il était devenu fort triste ; on lui demanda la raison de

ce changement si inattendu. Il dit alors qu'il avait songé à Champfleury fort souffrant, par suite de privations de toutes sortes; et il « ne put retenir de cruels sanglots en pensant qu'il n'avait rien deviné, et qu'un ami avait pâti de la faim sans qu'il l'eût secouru ». Or Courbet était, lui-même, à ce moment, très pauvre.

A Louveciennes, il ne perdait pas son temps, peignant sur tout, même sur des boîtes de cigares, et au couteau, le plus souvent. Le paysage, si différent de celui des montagnes franc-comtoises, avec ses coteaux gracieux, ses lignes aimables mollement arrondies, la fine et subtile lumière qui en estompe légèrement les fonds, et que Corot, chez Francis Wey lui-même, lui avait appris à apprécier, avait fini par l'intéresser vivement, et il n'eut de cesse qu'il en eut tiré quantité d'études et d'observations.

Deux anecdotes jettent une lueur très suggestive sur sa façon de faire. Wey avait réuni à sa table Corot, Jean Gigoux et Courbet. Après le repas, on s'en fut en forêt, et les deux paysagistes résolurent de faire une esquisse. Corot eut du mal à trouver sa place ; il cherchait son motif, clignait des yeux, penchait la tête tantôt à gauche, tantôt à droite. Gigoux lui dit que Sigalon serait content de sa façon de procéder, lui qui prétendait qu'on devait surtout s'occuper des masses :

— Oui, répondit Corot, des masses, et toujours des masses.

Quant à Courbet, il s'était installé n'importe où :

— Où que je me mette, déclara-t-il, ça m'est égal ; c'est toujours bon, pourvu qu'on ait la nature sous les yeux.

Une autre fois, il peignait devant le côteau de Mareil, joli village en face de Marly, au-dessus de l'Étang-la-Ville, et dont le clocher pointu s'aperçoit de tous les alentours. Sa brosse venait d'étendre sur la toile une couleur grisâtre.

— Regardez donc là-bas ce que je viens de faire, demanda-t-il à Wey ; je n'en sais vraiment rien.

La distance étant trop grande, ce dernier ne put s'en rendre compte; mais, ayant jeté les yeux sur le tableau, il reconnut un tas de fagots.

— Je n'avais pas besoin de le savoir, dit alors Courbet ; j'ai fait ce que j'ai vu, sans m'en rendre compte.

Il se leva, se recula, puis :

— Tiens ! c'est vrai ; c'étaient des fagots.



L'ENTERREMENT A ORNANS.

Héliogravure.





Et Wey ajoute : « Je certifie qu'il était sincère, étant, de ma nature, aussi *montagnard* que lui. »

L'artiste ne fit pas que des vues de Louveciennes et des environs. Une matinée, il peignit Madame Wey, alors convalescente d'une longue maladie, assise, devant une colline boisée, par un temps brumeux. « Cette espèce de miniature, brossée largement, est dans son œuvre, comme dans sa manière, une pièce unique. » Il resta deux mois dans cette Thébaïde, puis s'en fut à Ornans.

Le 30 octobre, il raconte à Wey son retour au village. Comme il revenait à pied de Besançon, ses amis vinrent à sa rencontre sur la route, puis ils dînèrent tous dans la maison familiale. Au dessert, Promayet s'éclipse, et, bientôt, sous les fenêtres, la musique d'Ornans, sous sa direction, exécute toutes les romances de l'artiste, que son ami avait arrangées en symphonies, et dont l'orchestre se tira fort agréablement. « Je vous tiens quitte de mon allocution ». Courbet invite les musiciens à boire, chante, à son tour, ses romances ; puis on danse jusqu'à cinq heures du matin. « Je vous laisse à penser si je dus embrasser du monde et recevoir des compliments dans toute la ville; enfin, il paraît que j'ai bien honoré la ville d'Ornans. »

Son père lui a fait faire un atelier « d'une grandeur assez respectable; mais la fenêtre était trop petite, et mal placée; aussitôt, j'en ai fait faire une trois fois aussi grande ; maintenant, on y voit clair comme à la rue. De plus, je l'ai fait peindre en vert jaune sombre, relevé de rouge sombre ; le plafond qui est très élevé, est peint en bleu de ciel jusqu'au quart de la hauteur des murs ; cela fait un effet fantastique, et les embrasures des fenêtres sont blanches. » Cet atelier existe encore dans la maison Courbet, sur la grand'place ; il a été pris dans le grenier, très vaste, comme il est de coutume en Franche-Comté, car on y suspend et fait sécher la lessive ; de la fenêtre, on suit, au loin, les sinuosités de la vallée.

Le 26 novembre, il explique la circonstance fortuite qui l'a amené à peindre les *Casseurs de pierres*. « J'avais pris notre voiture ; j'allais au château de Saint-Denis, proche de Maizières. Je m'arrête pour considérer deux hommes cassant des pierres sur la route. Il est rare de rencontrer l'expression plus complète de la misère » Aussitôt il lui vint à l'idée que ce pouvait être le sujet d'un tableau intéressant ; rendez-vous est pris, pour le lendemain, dans son atelier, et, depuis, la

toile est achevée ; elle est de la même grandeur que celle de la *Soirée à Ornans*.

Courbet voudrait bien en donner une description à son ami ; il envie ceux qui ont fait avec fruit leur rhétorique; lui aussi a passé par cette classe, mais « l'orthographe » n'a jamais été son amie. Enfin, il va se risquer : « Là est un vieillard de soixante-dix ans, courbé sur son travail, la masse en l'air, les chairs hâlées par le soleil, sa tête à l'ombre d'un chapeau de paille ; son pantalon de rude étoffe est tout rapiécé ; puis, dans ses sabots fêlés, des bas, qui furent bleus, laissent voir les talons : ici, c'est un jeune homme, à la tête poussiéreuse, au teint bis ; la chemise, dégoûtante et en lambeaux, lui laisse voir les flancs et les bras ; une bretelle en cuir retient les restes d'un pantalon, et les souliers de cuir boueux rient tristement de bien des côtés. Le vieillard est à genoux ; le jeune homme est derrière lui, debout, portant un panier de pierres cassées. Hélas ! dans cet état, c'est ainsi qu'on commence, c'est ainsi qu'on finit ! Par ici, par là, est dispersé leur attirail : une hotte, un brancard, un fossoir, une marmite de campagne, etc. Tout cela se passe au grand soleil, en pleine campagne, au bord du fossé d'une route ; le paysage remplit la toile ».

Cette lettre frappa vivement Francis Wey ; on en a la preuve dans un passage de son roman le *Biez de Serine*, qu'il composa vers cette époque, et où il met en scène deux casseurs de pierres, « à midi, sur une grande route bordée d'un de ces rubans de roches grises, qui servent si fréquemment de contreforts aux plateaux du Jura... L'un, courbé par le faix des ans, était un vieillard très maigre. Accroupi sur un tas de pierres, soulevant à deux mains et abattant alternativement sa masse sur les quartiers qu'il divisait, il accompagnait chaque coup d'un gémissement sec et bref. *Ses chairs étaient hâlées* et ruisselantes...., *son pantalon de rude étoffe était tout rapiécé ; des bas, qui furent bleus, laissaient voir ses talons garantis par des sabots fêlés.* L'autre était jeune..., *sa chemise en lambeaux* laissait voir sa poitrine au teint *bis*, *ses flancs*, *ses bras* osseux et noirs. *Une bretelle en cuir retenait les restes d'un pantalon*, et *ses souliers couleur de boue riaient tristement de bien des côtés. Debout*, *derrière* son compagnon, le *jeune homme porte* avec énergie, contre son ventre, un *panier de pierres* brisées... *Hélas! dans ce métier-là*, *c'est ainsi que l'on commence et c'est ainsi que l'on finit !* Autour d'eux *gît*

dispersé leur attirail : une hotte, un fossoir, une marmite de campagne..... » Cette collaboration imprévue n'est-elle pas la meilleure réponse à faire à ceux qui prétendent que Courbet fut un illettré ?

Le vieillard était le père Gagey, qui s'employa toute sa vie, comme cantonnier, sur la route d'Ornans, et pour lequel l'artiste manifesta la plus profonde pitié. Dans un coin du tableau, au-dessus de cette scène lamentable, à droite des roches noires et lugubres, comme contraste, il peignit un coin de ciel avec ce bleu de cobalt qu'il affectionnait pour cet usage, et qui équivaut à une signature, soit qu'il l'étendît sans voile, soit qu'il le fît transparaître parmi le feuillage des arbres : « Pauvres gens ! disait-il, j'ai voulu résumer leur vie dans l'angle de ce cadre ; n'est-ce pas qu'ils ne voient jamais qu'un petit coin du ciel ! » Les gens d'Ornans se pressaient à son atelier pour admirer les *Casseurs de pierres*, aussitôt après avoir pris leur café, et trouvaient qu'il ne ferait pas un tableau plus vrai, même s'il en faisait cent ; Proudhon rapporte même que des paysans voulaient l'acheter pour le placer sur le maître-autel de leur église.

On a dit plus tard que les *Casseurs de pierres* étaient la première œuvre socialiste du peintre ; cependant, cette lettre à Francis Wey, une autre à Champfleury, conçue en termes presque identiques, témoignent qu'il n'y avait mis, à l'origine, que de la pitié pour les deshérités, et non point une protestation violente contre la société. Il y a une nuance, qui s'efface bientôt sous l'influence de Proudhon. Les familiers de la brasserie Andler rapportent que, certain soir, le philosophe s'efforça de prouver à Courbet qu'il avait fait œuvre politique ; et celui-ci de s'en défendre tout d'abord, comme un beau diable :

— C'est ainsi cependant, répliqua Proudhon ; n'est-ce pas une œuvre sociale que de placer de cette façon, à côté d'un homme usé avant l'âge, amaigri prématurément par le travail.., un enfant frais et rose, ne demandant qu'à croître, à se fortifier, à vivre libre au grand soleil, et, pourtant condamné à briser aussi des cailloux, et à devenir vieux à vingt ans ?

Or, M. d'Ideville, qui fréquenta beaucoup l'artiste plus tard, assure que Courbet se rangea bientôt à cet avis, et raconta qu'il avait « sans le vouloir, rien qu'en accusant une injustice, soulevé la question sociale »

Ses ambitions étaient autres en cette fin de 1849 ; il pensait encore plus à l'art qu'à la politique, et c'était surtout l'art qu'il voulait

réformer. Dans son idée, la toile, à laquelle il travaillait alors, et qu'il appelait l'*Enterrement à Ornans*, devait y contribuer dans une large mesure.

« Depuis que je vous ai quitté, écrivait-il à Champfleury, j'ai déjà fait plus de peinture qu'un évêque n'en bénirait. » Une lettre du 12 décembre 1849 à M. et Mme Wey, où il leur annonce l'envoi d'un superbe poisson, « un des rois de La Loue », pris dans un gouffre longeant la propriété de M. Ordinaire à Maizière, par « Jean-Jean de la Male-Côte, pêcheur de profession » montre qu'il était fort affairé par cette œuvre : « Dans ce moment-ci, je compose mon tableau sur la toile. J'ai non seulement obtenu du curé des habits d'enterrement, mais je l'ai encore décidé à poser, ainsi que son vicaire. J'ai eu avec lui des conversations morales et philosophiques vraiment désopilantes. J'ai dû me reposer quelques jours après le tableau que je viens de faire ; ma tête n'en voulait plus ».

Comme il le raconte à Champfleury, tous les Ornanais tenaient à honneur de figurer dans l'*Enterrement ;* ayant été obligé de choisir ses personnages, il craint de se faire bien des ennemis : « Ont déjà posé le maire, qui pèse 400, le curé, le juge de paix, le porte-croix, le notaire, l'adjoint Marlet, mes amis, mon père, les enfants de chœur, le fossoyeur, deux vieux de la Révolution de 93 avec leurs habits du temps, un chien, le mort et ses porteurs, les bedeaux (un des bedeaux a un nez comme une cerise, mais gros en proportion et de cinq pouces de longueur), mes sœurs, d'autres femmes aussi, etc. Seulement, je croyais me passer des deux chantres de la paroisse ; il n'y a pas eu moyen ; on est venu m'avertir qu'ils étaient vexés, qu'il n'y avait plus qu'eux de l'église que je n'avais pas *tirés*. Ils se plaignaient vivement, disant qu'ils ne m'avaient jamais fait de mal, et qu'ils ne méritaient pas un affront semblable. Il faut être enragé pour travailler dans les conditions où je me trouve ; je travaille à l'*aveuglotte* ; je n'ai aucune reculée. Ne serai-je jamais casé comme je l'entends ? Enfin, dans ce moment-ci, je suis sur le point de finir cinquante personnages, grandeur nature, avec paysage et ciel pour fond, sur toile de 20 pieds de longueur sur 10 de hauteur. Il y a de quoi crever ; vous devez vous imaginer que je ne me suis pas endormi. » Quand on connaît l'atelier de Courbet à Ornans, on est confondu qu'une telle toile ait pu y tenir, et que tant de gens y aient évolué.

Courbet n'exagérait pas quand il disait que cinquante personnages avaient posé pour son tableau. A le bien voir, en effet, l'*Enterrement* est moins une scène de genre qu'un groupement de portraits ; l'idée était nouvelle, ou, du moins, renouvelée des *Compagnies* de van der Helst, de Franz Hals, et de Rembrandt. Toutes ces figures sont reconnaissables ; et les *vieux* d'Ornans mettent encore aujourd'hui un nom sur chacune d'elles.

Elles sont rangées autour d'une fosse ouverte, au bas de cette Roche Founèche, que Courbet affectionnait tant, devant les Roches du Mont et du Château, sous le ciel livide. A gauche, est le curé, M. Bonnet, crâne dénudé, lisant les prières des morts, en chape noire bordée d'argent ; derrière lui le porte-croix, le vigneron Colart ; puis, Cauchi, le sacristain, également en surplis blanc, et barrette noire, comme on les portait en ce temps, triangulaire, très haute, et couronnée d'un pompon ; enfin, les deux enfants de chœur, l'un attentif, l'autre regardant un porteur.

A l'angle gauche, le cercueil, recouvert du drap blanc et noir, décoré de tibias en croix, et porté par quatre hommes ; d'une main, ceux-ci tiennent les bras de la civière, de l'autre une bande de drap, qui leur entoure les épaules, et passe par-dessous la bière ; ils sont coiffés de larges chapeaux, que le chapelier, Alphonse Cuenot, louait pour les enterrements ; ils détournent la tête d'une manière très réaliste, les ensevelissements à la campagne étant, d'habitude, assez tardifs, et le corps entrant souvent en putréfaction avant qu'ils eussent lieu. Du côté des roches, les porteurs sont, à droite, Alphonse Bon, et, à gauche, Alphonse Promayet ; de l'autre côté, Étienne Nodier et le père Crevot. Derrière eux, touchant le cadre, est le vieux vigneron Oudot, grand-père de l'artiste, et, au-dessus du chapeau d'Alphonse Bon, on remarque la tête, de profil, du poète Max Buchon.

Le groupe central peut se diviser en deux : à gauche, est le père Cassard, le fossoyeur, un genou sur sa blouse, près de son bonnet de coton, en bras de chemise. Derrière, les deux bedeaux, en robes de chœur rouges avec empiècements de velours noir, coiffés de toques rouges à côtes ; ce costume n'a pas changé, et on peut en admirer encore, à Ornans, la couleur violente et la forme singulière ; le bedeau de droite est le vigneron J.-B. Muselier, et celui de gauche, au nez extraordinaire, le cordonnier Pierre Clément ; entre lui et le curé, on

voit Promayet, l'organiste, père d'Alphonse, en surplis blanc et toque noire.

A droite du fossoyeur, apparaît roide dans sa redingote noire, et tenant son chapeau haut-de-forme, M. Proudhon, cousin du philosophe, substitut du juge de paix ; derrière, le maire, Prosper Teste de Sagey, dont l'allure simple fait contraste avec celle de son voisin ; tout près, Bertin, qui s'essuie la figure de son mouchoir ; Courbet père, au-dessus de lui, de profil à droite ; Adolphe Marlet, ami de l'artiste, à côté ; Sage, coiffé d'un haut-de-forme, ; l'adjoint, Tony Marlet, le cadet, qui avait fait son droit à Paris ; et, enfin, près d'un magnifique braque, égaré au cimetière, comme il n'est pas rare au village, dans les cérémonies de ce genre, les deux vieux de 93, en habit à la française, culottes, bas blancs et bleus et escarpins, gilets historiés, larges cravates, bicorne et chapeau des anciens âges : à droite, le père Secrétan, vigneron, qui étend la main, et, à gauche, le père Cardet, les bras croisés, l'air pensif.

Les femmes occupent la partie droite du tableau, séparées des hommes comme à l'église. La mère du peintre est contre le bord de la toile, de 3/4 à gauche, en coiffe noire, tenant par la main une jolie fillette, la petite Teste ; ses trois filles sont derrière les vieux de 93 : à gauche, Juliette, un mouchoir sur la bouche, au milieu, l'exubérante Zoé, se cachant la figure de douleur, à droite, la pensive Zélie. La femme au capuchon est « la » Joséphine Bocquin ; et il y a encore la mère de Promayet, dont le bonnet retombe en gros plis, « la » Célestine Garmont, Françoise, la femme d'Alexandre le bossu, Félicité Bon, la mère Gagey, la femme du casseur de pierres, la quatrième du premier rang, près des rochers,....

Un dessin, conservé aujourd'hui au musée de Besançon, montre la première idée de l'*Enterrement*, certes moins bonne que celle qui prévalut. Courbet avait imaginé d'abord le cortège en marche vers la tombe, le prêtre, les porteurs et le fossoyeur se trouvant à gauche du tableau. La disposition définitive du cortège, arrivé à destination, est plus apte à produire l'effet cherché par l'artiste, qui voulait montrer un enterrement de campagne, au moment de la séparation, que les hommes envisagent avec calme ou scepticisme, pour la plupart, les femmes de façon plus mélodramatique, le curé et le fossoyeur avec une philosophie et un détachement complets. Ce dessin au fusain, sur papier

bleuté, mesurant 37 centimètres de haut sur 94 de large, a été donné par M[lle] Juliette Courbet, en 1885.

Quelqu'énorme qu'ait été le travail exigé par ces deux tableaux, l'activité de Courbet n'était point encore satisfaite, et, en dehors des paysages qu'il allait peindre, pour se reposer, autour des ruines de la tour Saint-Denis, à Scey-en-Varais, il entreprit une troisième composition, fort importante, elle aussi : les *Paysans de Flagey revenant de la foire.* La scène se passe sur la route de Salins à Ornans ; les paysans reviennent de la foire de Salins, et approchent de Flagey. Passent d'abord deux bœufs très maigres, achetés pour être engraissés, puis revendus à la boucherie avec un sérieux bénéfice, le fourrage



Première idée de l'Enterrement à Ornans (dessin).

de Flagey, Silley et Chantrans étant réputé excellent pour cet usage. Ils sont suivis du fermier, le père Courbet, sur son cheval demi-sang, et du domestique, qui tient à la bride un étalon gris d'acier. Derrière viennent deux jeunes filles, dont l'une conduit une vache par la corne, tandis que l'autre, « la » Jôsette, d'Arbon, s'avance, portant un panier d'emplettes sur sa tête, et s'amusant d'une main avec le ruban pendant de son bonnet. Un galant, coiffé d'un képi de garde nationale, admire à quelque distance la démarche des jouvencelles, cependant que, dans l'ornière de la route, indifférent à ces charmes, un petit vieux en redingote, fumant sa pipe, portant un barillet d'huile sur son dos, s'appuyant sur un immense parapluie, s'avance au gré d'un petit cochon, attaché par la patte. et qui tend sa corde devant

lui. Par-dessus la scène, le ciel bleu, et, l'encadrant, des taillis que l'automne commence à roussir.

Dans ce bel élan d'activité, l'hiver 1849-1850 fut encore des mieux remplis. Le 10 mars 1850, Courbet écrit à Francis Wey: « Je travaille toujours comme un nègre... ; j'y apporte une persévérance, une ténacité, et j'en éprouve maintenant une fatigue de laquelle je me croyais incapable ; ce qui me fatigue le plus, c'est que depuis quinze jours il fait un été, et, après un hiver si beau, je vous laisse à penser s'il fait délicieux courir dans la nature, surtout quand on est dans son pays, et qu'on n'y a pas vu de printemps depuis douze ans. » Il s'informe si le Salon aura lieu au mois de mai, auquel cas il a bien peur de n'avoir pas tout fini son exposition, crainte bien inutile, puisque, par suite des événements politiques: conflit entre l'Assemblée législative et le prince-président, Louis Napoléon, lente préparation du coup d'État, le Salon, de remise en remise, fut retardé jusqu'au 30 décembre 1850.

En cette même lettre, Courbet se plaint de ne plus recevoir de nouvelles de son ami Wey, et il croit en trouver la raison dans ce fait qu'il ne lui a pas envoyé ses condoléances, à propos de la mort de son père. Spontanément, il s'en excuse d'une façon très particulière : il ne pleure pas les morts, parce qu'il est convaincu qu'on ne les pleure que par égoïsme ; puis, la vie d'un homme n'est « pas directement utile à la vie d'un autre » ; il y a mieux à employer son temps qu'à regretter les défunts ; la douleur est une bonne chose, mais il faut s'y associer en personne, jamais par lettre ; s'il ne craignait de l'ennuyer, il lui en écrirait ainsi « quatre pages » ; son abstention n'est pas un oubli ; il faut le prendre pour ce qu'il est, et non pour ce qu'il devrait être..., Ce passage est des plus significatifs pour la psychologie de Courbet ; on surprend la tendance si fâcheuse de son esprit à raisonner de sentiments et d'idées, alors qu'il n'est apte qu'à saisir les contingences ; le peintre se croit philosophe, comme il se croit musicien. De là viendront tous ses déboires, en art comme en politique. Merveilleux artiste d'instinct il était né, instinctif il eût dû rester.

Une autre lettre à Wey manifeste une nouvelle préoccupation : « Dans notre société si bien civilisée, il faut que je mène une vie de sauvage ; il faut que je m'affranchisse même des gouvernements. Le peuple jouit de mes sympathies ; il faut que je m'adresse à lui



Les paysans de Flagey revenant de la foire.

directement, que j'en tire ma science, et qu'il me fasse vivre. Pour cela, je viens donc de débuter dans la grande vie vagabonde et indépendante du bohémien. »

En effet, il organise deux exhibitions de ses œuvres à Besançon et à Dijon, et il décide qu'elles seront payantes, ayant remarqué que les deux mille paysans d'Ornans l'avaient pris pour un « imbécile » parce qu'il ne leur avait pas fait payer de droit d'entrée dans la chapelle du séminaire, où il les avait conviés à voir ses œuvres: « ce qui prouve évidemment que le grand cœur, c'est de la niaiserie, par le fait que vous vous privez de moyens d'action sans enrichir les autres, ni par l'esprit, ni par la bourse. Afin d'être libre, l'homme veut payer, pour que son jugement ne soit pas influencé par la reconnaissance ; il a raison. J'ai envie de m'instruire, et pour cela, je serai si brutal que je donnerai à chacun la force de me dire les vérités les plus cruelles. »

A Besançon, le maire mit à la disposition de Courbet, sans rétribution, la salle des concerts, aux Halles. Le peintre fit placarder dans la ville des affiches rutilantes, sortant des presses de l'imprimerie socialiste, rue des Chambrettes, et qui étaient une vraie « fête des yeux », écrit-il à Buchon. Plus de deux cent cinquante personnes, « exhibant 50 centimes de leur poche, de leur propre poche » vinrent visiter les toiles ornées « d'un énorme cadre en planche de sapin, qui les rehausse considérablement et les fait parfaitement comprendre. Il n'y a rien à y retoucher; il faut dire aussi que je ne suis pas un fort retoucheur, et j'y tiens ».

Il en alla tout différemment à Dijon, fin juillet. Les soldats campant partout, le maire ne put lui offrir de locaux disponibles, et il dut louer une salle dans la maison d'un café. Or, la ville était divisée en deux camps nettement ennemis, les Rouges, républicains, et les Blancs, conservateurs, et le café en question était tenu par un rouge, et fréquenté exclusivement par des gens de son bord : pas un blanc ne vint visiter l'exposition ; quant aux républicains, fût-ce parce que leur bourse était pauvre, ou que l'art ne les intéressait guère, ou que Courbet, leur partisan, avait fait fléchir en leur faveur sa décision d'exiger un droit d'entrée, ils ne purent par eux-mêmes compenser cette abstention ; comme Courbet louait la salle dix francs par jour, il se hâta de plier bagages, « sans avoir couvert ses frais », et se rendit à Paris.

Une lettre du mois d'août, adressée à ses parents, montre qu'il se replongea, sans plus tarder, dans le travail. La toile commence à lui manquer; en prévision de prochaines œuvres, il recommande à sa mère de lui en acheter : « la petite grise, quoique moins large, me paraît plus avantageuse; d'abord, elle est infiniment meilleure, pourvu que vous fassiez bien les coutures... Il faudrait tout de suite... en couvrir le petit châssis, celui qui a servi à l'*Après-Dîner à Ornans*. Il faut commencer par bien le tendre; car les *Casseurs de pierres*, qui a été fait sur une toile mal tendue, s'est écaillé en se tendant. Quand elle sera bien tendue, il la faudra faire couvrir par Joseph (peintre menuisier) avec de la couleur épaisse, autant que possible, et il mettra moins d'essence que l'an passé dans sa couleur. » Il voudrait aussi de la toile pour une tente qui lui servira l'année suivante, s'il donne suite à son idée de faire un grand tableau dans la campagne (les *Demoiselles de village*).



L'Apôtre Jean Journet

Aussitôt arrivé, des artistes « de toutes sortes, » et « des gens du monde aussi » sont venus voir ses nouvelles œuvres; chacun s'accorde à dire qu'elles feront beaucoup d'effet au Salon prochain. « Leur renommée court tout Paris; où que j'aille, on m'en parle. »

Il vient de faire un tableau « d'un mètre carré, à peu près. C'est le portrait historique d'un homme excentrique de notre temps, l'apôtre

Jean Journet. Ça ressemble à *Malborough s'en va-t-en guerre*. Journet est si connu dans Paris qu'il faudra mettre, à côté de ce tableau, un gendarme, pendant l'exposition. » Une lithographie de Courbet, imprimée chez Vion, rue Saint-Jacques, a popularisé cette toile. On y voit l'*Apôtre Jean Journet, partant pour les conquêtes de l'harmonie universelle*. Ayant abandonné la ville, il vient d'escalader une colline, et se présente de face près d'un saule ; tête nue, les cheveux et la barbe en désordre, vêtu à la diable d'une redingote serrée par une corde, d'un pantalon retroussé, portant une besace, et un sac de brochures en bandoulière, il s'avance l'air grave et convaincu, la main gauche serrant ses opuscules, la droite, tenant son chapeau à vastes bords, et s'appuyant à un énorme gourdin. Une complainte de 22 couplets, sur l'air de Joseph, l'entoure. Elle dit l'effroi de l'apôtre, quand il fut arrivé dans

> ... L'infernale cité
> La Babylone moderne,
> La caverne,
> Le volcan d'iniquité.
> Que n'y a-t-il pas vu, en effet ? Il y a vu
> Un beau temple
> Envahi par des voleurs

des vampires sur les tombes ; la jeune imprudente, tendre amante, s'abandonner au méchant, la mère et le nouveau-né, « coucher sur la glace » et le démon farouche flétrir de sa bouche l'archange opprimé... Que n'a-t-il pas vu encore ?

Un autre portrait fit assurément moins rire Courbet : ce fut celui d'Hector Berlioz, que lui procura Francis Wey, lequel était très lié avec l'illustre musicien. Il le représenta de trois quarts à droite, avec ses lèvres pincées, sa figure blême encadrée de ses longs cheveux noirs, son col droit habituel, et sa large cravate noire enroulée autour du cou. Mais, au cours des poses, et pour obéir à sa marotte, il s'avisa de chanter ses chansons, « informes mélopées », à l'auteur de la *Damnation de Faust*, et de les lui proposer comme modèles de musique populaire. Berlioz se crut d'abord berné ; puis, voyant qu'il n'en était rien, « il le prit pour un idiot, et comme il n'entendait absolument rien à la peinture, il se laissa convaincre par sa femme que le portrait n'avait aucune valeur, qu'elle en savait là-dessus plus que

moi, ayant dessiné au crayon de petits paysages, et des portraits en miniature, d'une finesse, d'un fini !... »

Bref, ils refusèrent le portrait, un des meilleurs de l'artiste, et ne voulurent même pas l'encadrer ; ce fut l'écrivain qui se chargea de ce soin pour le Salon. Courbet offrit cette œuvre, d'abord, à ce dernier, qui se fit scrupule de l'accepter, puis, en désespoir de le



La grotte de la Loue.

placer, à Chenavard. « Je ne sais pas ce qu'il en a pu faire, ajoute Wey non sans mélancolie ; depuis lors, et Berlioz décédé, j'ai vu ce portrait fort admiré à l'exposition des aquarellistes dans un cadre des plus riches, coûteuse fantaisie dont Chenavard est peu capable ». L'œuvre passa ensuite dans les collections de MM. Hecht et Roll. Pour remercier son ami Wey de toutes ses démarches et de toute sa bienveillance, Courbet fit aussi son portrait, en pendant à celui de sa femme, qui avait été exécuté à Louveciennes, et qui est bien supérieur.

Le Salon, qui compta pour les années 1850-1851, ouvrit enfin ses

portes, le 30 décembre 1850. Le règlement avait porté qu'il y aurait deux jurys : l'un, d'admission, nommé par les artistes, l'autre, chargé de distribuer les récompenses composé de 13 membres élus, et de 17 nommés par le ministre de l'Intérieur. Toutes les œuvres, présentées par Courbet, avaient été acceptées. C'étaient : l'*Enterrement à Ornans*, les *Paysans de Flagey revenant de la foire;* les *Casseurs de pierres;* le *portrait de M. Jean Journet; Vue et ruines du château de Scey-en-Varais;* les *Bords de laLoue sur le chemin de Maizières;* le *portrait de M. Hector Berlioz;* le *portrait de l'auteur* [l'*Homme à la pipe*].

Le scandale et le succès furent immédiats et considérables. Francis Wey écrivit à Charles Weiss, bibliothécaire de la ville de Besançon : « Les toiles de Courbet font grande rumeur, bien attaquées, bien défendues. Ce garçon a ses dénigreurs et ses enthousiastes ; il n'en est pas moins un des coryphées du Salon ». De son côté, Urbain Cuenot mandait à Mlle Juliette Courbet que son frère était l'objet de toutes les conversations, les uns faisant de lui un ancien ouvrier menuisier ou maçon, les autres un farouche socialiste, beaucoup lui déniant toute aptitude à peindre autre chose que des paysans ; le journaliste Méry affirme dans la *Mode* que personne ne s'est révélé d'une façon aussi formidable ; le Prince-Président avait manifesté l'intention d'acheter l'*Homme à la pipe*, mais il y a renoncé, les Chambres ayant réduit de 180 000 francs son allocation, ce qui l'a obligé à réduire lui-même ses dépenses de luxe.

Tous les journaux agitèrent, durant plusieurs semaines, la question Courbet et l'on ne saurait les citer tous. Parmi les « dénigreurs », voici Philippe de Chennevières, dans ses *Lettres de l'Art français :* « On a dit, paraît-il, que Courbet était Holbein rendu au XIXe siècle, le messie de l'art démocratique. « Holà ! Holà ! Messieurs..., c'est à se tordre de rire ! » Caravage tout au plus, et, encore, celui-ci l'a précédé, ou Valentin, s'il n'y avait l'*Enterrement à Ornus* (le livret du Salon avait imprimé ainsi), « caricature ignoble et impie », peinture d'enseigne, qui manifeste la « haine même de l'art »; triste chose, en vérité, qu'un vrai talent s'efforce de surprendre par l'exagération du laid les applaudissements si facilement extravagants du XIXe siècle! »

Courtois, dans le *Corsaire* du 14 janvier 1851, estime aussi que cette peinture témoigne d'un véritable engouement pour le laid ; « une

disgracieuse toile nous représente un *Enterrement à l'Ornus*... C'est à dégoûter d'être enterré à l'Ornus! Je ne saurais dire s'il vaudrait mieux y naître parmi cette laide population ». D'aucuns ont comparé Courbet aux flamands ; cependant, ceux-ci n'auraient jamais peint des figures grandeur nature dans un sujet pareil. Estimant cette diatribe encore trop bénigne, le même critique dans le même journal (28 février) attaque de nouveau, et compare l'*Enterrement* à tel tableau de Salvator Rosa, qui, « en un accès farouche de mysanthropie », représenta Démocrite riant d'un air affreux devant un tas d'ossements. Courbet enlaidit la nature comme M. Delacroix ; il est « le plus habile caricaturiste du temps ».

Fabien Pillet, dans le *Journal Officiel* du 13 février, estime que l'*Enterrement* a été peint « sur *une trop grande échelle* ». Pour Gabriel de Ferry (l'*Ordre*, 10 janvier), il est « la glorification de la laideur vulgaire. Clément de Ris, dans l'*Artiste* (5e série, VI, p. 24), flaire une mystification, et pense que Courbet a eu tort de confondre les murs du Salon avec la devanture de Martinet. Louis de Geoffroy (*Revue des Deux Mondes*, p. 928 et suiv.) voudrait croire que l'artiste ne prend pas ses œuvres au sérieux ; c'est grand pitié qu'il faille, en 1851, répéter que l'art n'est pas une reproduction indifférente, mais un choix délicat ; les œuvres des réalistes ne sont que de « sauvages bêtises ».

« Jamais peut-être, s'écrie J. Delécluze dans son *Exposition des artistes vivants*, le culte de la laideur n'a été exercé avec plus de franchise que cette fois par M. Courbet » ; la scène produit l'impression d'un daguerréotype mal venu ; les bedeaux sont d'ignobles caricatures, inspirant du dégoût et provoquant le rire. Le réalisme est un système de peinture sauvage, où l'art est avili et dégradé, et, malgré les réelles qualités du protagoniste, il se présente de cette façon avec une témérité presque cynique.

M. Vignon assure qu'on n'a jamais rien vu ni pu voir de si affreux et de si excentrique que l'*Enterrement*, grande toile noire, qui tient beaucoup de place : « Bon Dieu ! que c'est laid ! » s'écrie chacun, en se sauvant, depuis l'artiste le plus fantaisiste jusqu'au simple bourgeois. C'est le même avis qu'émettent des bourgeois regardant l'*Enterrement* dans une caricature de Daumier : « Est-il possible de peindre des gens si affreux ! »

P. Hussard, dans le *National* (20 février) se plaint que son œil

et son esprit aient subi « les cuisantes souffrances du laid... et l'affreux dégoût de l'ignoble » ; le peintre s'est laissé aller à la sauvagerie, à la charge excentrique, à la bravade ; il s'y est souillé. C'est également ce que pense Peisse au *Constitutionnel* (8 janvier) ; le domaine de Courbet est celui de la vulgarité, de la bassesse, de la trivialité odieuse ou ignoble ; on dit qu'il agit par système ; mieux vaudrait pour lui être un instinctif; car, au moins, ne pourrait-on l'accuser que de mauvais goût et de déraison. Il confond la *vérité* et la *réalité;* l'observation chez lui se dénature en inventaire descriptif ; elle est brutale, non philosophique ; son analyse n'est pas suivie de synthèse vivifiante. Rien n'est moins vrai que le réel ; plus on s'approche de l'un, plus on s'éloigne de l'autre ; la vérité, c'est ce qui est permanent dans les choses, et caractéristique de leur nature ; la réalité, au contraire, n'est faite que de particularités accidentelles. Le permanent, c'est l'idéal à atteindre ; l'art doit réaliser l'idéal.

Théophile Gautier, qui fait la critique du Salon dans la *Presse* (15 février), n'a pas pu se décider, malgré toutes les exhortations de Francis Wey, à être indulgent pour l'*Enterrement.* Comme Clément de Ris, et beaucoup d'autres, car cette préoccupation est sensible dans presque tous les comptes rendus, il a peur d'être mystifié, et il se défie. « On ne sait si on doit pleurer ou rire, dit-il. L'intention de l'auteur a-t-elle été de faire une caricature ou un tableau sérieux ? » Les figures de femmes feraient pencher du côté sérieux, « mais les deux bedeaux, avec leur trogne frottée de vermillon, leur attitude avinée, leurs robes rouges et leurs bonnets à côtes, sont d'un drôlatique à rendre Daumier jaloux. Le *Charivari* ne donne pas à ses abonnés de plus bizarres pochades... Il y a aussi des têtes... qui rappellent des enseignes de débits de tabacs et de ménagerie par l'étrangeté caraïbe du dessin et de la couleur. » En outre, on remarque dans la composition de graves défauts : la diposition horizontale des personnages, l'absence de relief et de perspective aérienne ; les personnages eux-mêmes sont des silhouettes sans ombre ni chair, seulement remplies d'un grand ton local, qui est, d'ailleurs, fin et juste, d'un effet magistral. Et il ajoute, comme pour se faire pardonner sa sévérité par Francis Wey, commettant à ce propos une erreur plaisante, que la lettre plus haut citée rectifie d'elle-même : « A l'*Enterrement*, nous préférons de beaucoup les *Casseurs de pierres.* Ce sujet semble être

emprunté à une page très fermement et très lumineusement peinte d'un roman de M. Francis Wey : le *Biez de Serine*, la plus fine étude de paysans que nous ayons vue depuis Balzac ». Quant au *Retour de la foire*, il est plutôt conçu dans le goût de Cham, que dans une idée sérieusement pittoresque.

Après cette bordée d'aménités, éparses dans des journaux d'opinions si différentes, et qui témoignent combien l'art de Courbet était original, puisqu'il était à ce point déconcertant (ce sera l'excuse de tous ces critiques), il convient de remarquer que l'*Homme à la pipe* a échappé, presque sans exceptions, à la réprobation générale, laquelle a atteint, non seulement l'*Enterrement*, les *Casseurs de pierres*, le *Retour de la Foire*, mais encore les portraits de Berlioz, de Journet et de Wey, les paysages ayant passé inaperçus dans la bagarre ; on dirait même que les journalistes cherchent à atténuer leur sévérité d'appréciation, en accablant ce morceau d'éloges. Pour Peisse, ce portrait est « un admirable morceau de peinture »; diamant de modelé, de finesse, et d'exécution, au témoignage de Vignon ; tête traitée avec un rare talent, une « suavité » et une largeur de pinceau tout à fait remarquables, et de façon à prouver que l'auteur a étudié les Carraches et l'École espagnole, pense Delécluze...

Quelques critiques furent plus clairvoyants. Pour un amateur, au *Musée des Familles* (avril 1851), les *Casseurs de pierres*, la *Foire* et l'*Enterrement* sont des « triomphes de vérité ». Albert de la Fizelière, après certaines réserves, conclut que la scène de l'*Enterrement* est d'un dramatique calme et d'un sûr effet. P. Pétroz, dans le *Vote Universel* (14 janvier) approuve l'artiste de donner à la peinture de la vie contemporaine la même ampleur qu'à la peinture historique, et d'ouvrir à l'art une route nouvelle. Paul Mantz enfin écrit à l'*Événement* (15 février) qu'il y a de l'exagération dans le triomphe de l'*Enterrement* et les colères qu'il a provoquées. Cette œuvre prouve un peintre ; elle est d'une exécution remarquable ; les figures de femmes sont excellentes, les étoffes savamment peintes ; la jeune fille, qui se couvre la figure de son mouchoir, produit une très vive impression de douleur. Mais les bedeaux sont odieux ; l'artiste, en les peignant, a quitté le domaine de la vérité pour celui de la laideur. L'*Enterrement* « sera dans l'histoire de l'art moderne, les colonnes d'Hercule du réalisme. On n'ira plus au delà, et ce tableau, leçon

durable et aisément comprise, demeurera désormais, pour ceux qui viendront, un avertissement sauveur, comme ces bouées qui, flottant au-dessus des abîmes, conseillent de loin aux frégates perdues de chercher un chemin plus sûr ».

Du Salon et de la presse la question Courbet passa dans les théâtres. Voici la profession de foi qu'à l'Odéon lui prêtent Philoxène Boyer et Banville :

> Faire vrai, ce n'est rien pour être réaliste :
> C'est faire laid qu'il faut ! or, monsieur, s'il vous plait,
> Tout ce que je dessine est horriblement laid !
> Ma peinture est affreuse, et, pour qu'elle soit vraie,
> J'en arrache le beau comme on fait de l'ivraie !
> J'aime les teints terreux et les nez de carton,
> Les fillettes avec de la barbe au menton,
> Les trognes de varasque et de coqcigrues,
> Les durillons, les corps au pied et les verrues :
> Voilà le vrai !

Comme il fallait s'y attendre, Champfleury défendit vigoureusement son ami, surtout dans le *Messager de l'Assemblée* (25 et 26 février). La substance de ses articles a passé, depuis, dans quelques chapitres des *Grandes figures*, du *Réalisme*, et dans la *Lettre à Madame Sand*, publiée par l'*Artiste*.

Quels sont les adversaires de l'*Enterrement*? Les partisans des pattes de mouches de M. Meissonier estiment que la toile est trop grande. D'autres prétendent que les bourgeois d'Ornans ressemblent aux caricatures de Daumier ; des romantiques refroidis clament contre le laid ; les amateurs « de rubans passés et de fard ranci, qui chantent les exploits des filles du XVIIIe siècle » s'écrient : « le monde est perdu ! » ; ceux-là affirment que Courbet est un chef de bandes socialistes ; les badauds s'irritent de cette laideur.

Tout ce bruit témoigne de la grande valeur de l'œuvre ; les médiocres ne suscitent pas la critique. L'accusation politique ne tient pas : « Il n'y a pas l'ombre de socialisme dans l'*Enterrement* » ; la peinture n'a pas pour mission d'exposer des systèmes sociaux. Courbet n'a rien voulu prouver par son œuvre, qui est simplement « la mort d'un bourgeois suivi à sa dernière demeure par d'autres bourgeois » ; un épisode de la vie domestique d'une petite ville, sujet parfaitement possible, et digne d'être représenté dans de telles propor-

tions. Jamais il n'en a été ainsi, s'écrie-t-on. Cependant Murillo, Velazquez, van der Helst et tant d'autres ont souvent peint des scènes aussi ordinaires sur des toiles aussi grandes que *L'Après-dîner à Ornans*.

On objecte que les bourgmestres et échevins d'Amsterdam sont des gens importants, et dont la représentation peut solliciter, à bon droit, le talent d'un artiste ; « mais, le maire d'Ornans, l'adjoint d'Ornans, le chien d'un rentier d'Ornans n'ont-ils pas l'importance de bourgmestres et d'échevins flamands ? » Quant à la laideur de ces bourgeois, elle n'a rien d'exagéré ; « c'est la laideur de la province, qu'il importe de distinguer de la laideur de Paris ».

Pourquoi dit-on que les bedeaux sont ignobles ? « parce qu'il y a un peu de vin dans leurs trognes ? La belle affaire ! Le vin donne un brevet à ceux qui l'aiment, et il colore d'un rouge puissant le nez des buveurs, c'est la décoration des ivrognes. Jamais un nez rouge n'a été un objet de tristesse ». On les a pris pour des magistrats, parce qu'ils portaient des robes rouges. Quelle erreur ! « Les juges... n'offrent pas de ces figures vineuses, où l'œil et l'oreille, indifférents aux choses extérieures, semblent prêter grande attention à des fumées intérieures. Chaque profession a son nez, et il faut être bien pauvre d'idées physiognomoniques pour donner le nez d'un buveur à un magistrat. Ces bedeaux m'amusent singulièrement, ils me réjouissent ; donc, ils ne sont pas laids. » Bien moins, en tout cas, que l'homme d'affaires, dont personne ne parle, personnage « à la mine blême, aux lèvres minces, d'une propreté sèche et froide, qui indique les mesquineries de la vie. Voilà un portrait d'homme laid, économe et prudent, rangé et vertueux ; voilà la laideur ! »

Mais il n'y a que lui. Les deux vieillards, devant la fosse ouverte, sont pleins de physionomie ; les porteurs ressemblent à tous les jeunes gens. Quant au fossoyeur, c'est « une admirable figure ; le genou en terre, plein de fierté, sa besogne est à moitié faite ; il attend la fin des prières du curé. Il n'est ni triste, ni gai ; l'enterrement ne l'occupe guère, il ne connaît pas le mort. C'est le type de l'homme du peuple dans sa beauté robuste. L'enfant de chœur, qui tient le vase d'eau bénite, est charmant ; plus aimable encore la petite fille, qui tire le bras de sa mère en pleurs, et qui se penche pour cueillir une marguerite. »

Les vieilles femmes sont ridées, parce que la nature les ride ainsi. Quant aux jeunes filles, elles sont robustes comme toutes celles de

ces bourgs perdus dans la montagne. Il y a, d'ailleurs, des exceptions, comme cette jeune fille, qui se détache du groupe des femmes, la tête couverte d'une capote de taffetas noir, la figure fine et délicate, et ses cheveux blonds mis en particulière valeur par le noir du costume.

Voilà bien des éléments de beauté dans ce prétendu chef-d'œuvre du laid. Si tous les assistants ne sont pas ainsi, il ne faut pas s'en prendre au peintre. Est-ce sa faute, « si les intérêts matériels, si la vie de petite ville, si les égoïsmes sordides, si la mesquinerie de province impriment leurs griffes sur la figure, éteignent les yeux, plissent le front, hébètent la bouche ? Beaucoup de bourgeois sont ainsi ; M. Courbet a peint des bourgeois. »

Il l'a fait d'une peinture « mâle, puissante et sincère », avec une exécution simple, dont l'aspect est saisissant, avec une individualité forte et robuste, où il y a du génie. « Je ne donnerai pas de conseil au peintre, conclut Champfleury ; qu'il aille où l'emporte son pinceau. Il a produit une œuvre dans ce temps de médiocrité ; qu'il oublie dans l'étude les misères que lui feront subir les médiocrités. »

Aujourd'hui que le réalisme de Courbet s'est imposé, il n'y a rien à ajouter à ce panégyrique écrit par un ami, sinon qu'il est devenu inutile. L'*Enterrement* a été donné au Louvre, en 1882, par M[lle] Juliette Courbet, et il compte parmi les chefs-d'œuvre de la peinture du XIX[e] siècle ; les *Casseurs de pierres* viennent d'être achetés par M. de Seidlitz à la vente Binant (20 avril 1904) au prix, qui n'a rien d'exagéré, de 50 000 francs, pour le compte du musée royal de Dresde. On ne conteste plus au peintre le droit de peindre la réalité, même si elle est laide ; et on ne s'imagine plus que Courbet voulait mystifier ses contemporains.

L'Enterrement est une œuvre grave, forte, sereine, expressive d'un pays et d'une époque, image fidèle de l'humanité et de la nature, peinte de bonne foi, et avec toutes les ressources d'une technique vraiment admirable. Elle a désarmé le rire, et elle fait penser. Il est possible, d'ailleurs, que ce résultat eût été atteint plus tôt, si les réalistes n'avaient point prétendu faire table rase du passé, et éliminer de l'art présent tout ce qui ne se rangeait pas sous la bannière nouvelle. L'exclusivisme est habituel aux néophytes ; mais le temps y met bon ordre. Au Louvre, une même salle réunit aujourd'hui Ingres, Delacroix et Courbet.

III

VOYAGE EN BELGIQUE. — RETOUR A ORNANS. — SALON DE 1852 : « LES DEMOISELLES DE VILLAGE ». — LE COUP D'ÉTAT : COURBET ET LE GOUVERNEMENT IMPÉRIAL. — SALON DE 1853 : LES « BAIGNEUSES », LA « FILEUSE ENDORMIE », LES « LUTTEURS » ; VISITE DE DELACROIX. — PORTRAITS DE PROUDHON, CHAMPFLEURY, BAUDELAIRE ET BRUYAS.

Pour se reposer du labeur énorme qu'il avait fourni, et aussi de tout ce tapage, Courbet s'en alla chez l'avocat Clément Laurier, à la campagne, à deux lieues du Blanc (Indre). Il s'y trouvait avec Pierre Dupont, dont il devait faire le portrait. On prétend qu'une bonne trouva, un jour, dans sa chambre un bas de laine, où il avait caché trois mille francs, au moment où il venait de refuser vingt francs au chansonnier, et on en infère que Courbet était avare et égoïste. Cependant, cela ne paraît guère avoir été dans sa nature ; peut-être était-il fatigué de prêter à Pierre Dupont, et tenait-il plus que de raison à cet argent, qui était le premier gagné.

Du Blanc, Courbet revint à Paris, puis se rendit en Belgique. En passant à Lille, il est allé voir l'*Après-dîner à Ornans*. A l'exposition de Bruxelles, il constate que ses *Casseurs de pierres* et son *Bassiste* (le *Violoncelliste*) font beaucoup plus d'effet qu'il ne s'y attendait. Les *Casseurs* furent hautement appréciés en effet, par les artistes belges, comme Charles de Groux, qui, à la suite de cette exposition, constituèrent dans leur pays une succédanée de l'école réaliste.

Il annonce ensuite à ses parents qu'il ira de Bruxelles à Munich, où il avait également exposé des tableaux, obéissant vraisemblablement aux suggestions des Bavarois habitués de la brasserie Andler.

C'est après ce voyage que le *Messager*, sous la signature d'un M. Garcin, l'incrimina d'avoir assisté à une réunion tenue par les Amis de la Constitution, à la salle Saint-Spire. Par une lettre datée d'Ornans, le 19 novembre, le peintre s'en défend, puisqu'il n'est pas retourné à Paris, depuis qu'il l'a quitté pour son voyage ; il le fait du reste pour la vérité, non pour se disculper ; on l'a appelé le *peintre socialiste ;* il accepte volontiers cette dénomination, car il est « non seulement socialiste, mais bien encore démocrate et républicain, en un mot partisan de toute la Révolution, et, par-dessus tout, réaliste, c'est-à-dire ami sincère de la vraie vérité. »

A son retour en sa ville natale, Courbet n'avait pas retrouvé le même enthousiasme qu'en 1849, après sa médaille. Champfleury, dans ses *Grandes Figures*, a tracé un amusant croquis de l'effervescence produite par la lecture des « Gazettes » dans cette population d'ordinaire si calme. Le notaire Proudhon craint d'avoir compromis en cette bagarre son prestige de substitut du juge de paix ; le curé Bonnet est furieux que ses bedeaux aient prêté à rire aux Parisiens, « car ils appartiennent un peu à l'église, et il ne faut point ridiculiser ce qui touche au clergé » ; Alphonse Bon et Célestine Garmont ne cachent pas leur colère d'avoir été, à ce qu'ils pensent, enlaidis ; le gros Marlet s'écrie : « puisque Courbet sait s'embellir dans ses portraits, pourquoi ne nous traite-t-il pas comme lui ? » Seul, le fossoyeur Cassart se réserve : « l'habitude d'enterrer les gens lui a donné à réfléchir, et il ne lâche pas ses mots comme un étourneau ». Quant aux sœurs de Courbet, elles passent leur temps à aller de l'un à l'autre pour les calmer, montrant les journaux, que « Gustave » leur a envoyés, à ceux que les publicistes ont épargnés, les cachant soigneusement aux autres ; « la » Fili Caillot, et « la » Joséphine Bocquin, qu'on a trouvées jolies, viennent à leur aide, et chantent la gloire de Courbet.

La bonne humeur de ce dernier eut tôt fait, sans doute, de dissiper les derniers nuages ; et, le calme renaissant, il se remit au travail avec une ardeur grandie encore. Une lettre, qu'il écrivit à Champfleury quelques mois plus tard, montre qu'il envisageait la situation avec sérénité. Son ami lui ayant appris le départ de sa maîtresse, et du « petit garçon » qu'il en avait eu (la mort de ce dernier, à l'âge de vingt ans, fut très douloureuse à Courbet, qui s'y était attaché, et voulait aussi en faire un peintre) : « que la vie lui soit légère, répond

l'artiste, puisqu'elle croit mieux faire. Je regrette beaucoup mon petit garçon, mais j'ai suffisamment à faire avec l'art sans m'occuper de ménage ; et puis, un homme marié pour moi est un réactionnaire. »

Enfin, il renseigne son ami sur son travail présent : « Il m'est difficile de vous dire ce que j'ai fait cette année pour l'Exposition ; j'ai peur de mal m'exprimer. Vous jugeriez mieux que moi si vous voyiez mon tableau ; d'abord, j'ai dévoyé mes juges, je les mets sur un terrain nouveau ; j'ai fait du gracieux ; tout ce qu'ils ont pu dire jusqu'ici ne sert à rien... »

Il s'agissait des *Demoiselles de village*. Cette fois, par crainte de refus peut-être, Courbet ne demanda des modèles qu'à sa propre famille. La scène est dans un pâturage au-dessus des roches à Ornans ; c'est un site sauvage, en forme de cirque, terminé par une ligne de terrain mollement incurvée, et que perce le calcaire partout présent. De maigres arbustes y poussent, et un gazon plus maigre encore, malgré la source qui coule au fond de la combe. Pourtant une petite bergère y a amené ses deux génisses. Elle est sur le sentier qui grimpe au plateau, en ses pauvres habits rapiécés, son grand chapeau rejeté derrière elle, et ses beaux cheveux enfermés en un bonnet blanc. Viennent à passer, accompagnées d'un petit chien blanc et noir, qui aboie aux génisses, les trois sœurs du peintre : Zoé est à droite avec son joli profil au nez busqué, ses grands yeux et sa magnifique chevelure sous un large chapeau, et, à côté d'elle, Juliette, un fichu sur les épaules, et s'abritant d'une ombrelle; toutes deux regardent leur sœur, Zélie, qui s'est arrêtée près de la pastourelle, a pris dans son panier quelque friandise, et la lui tend d'un joli geste de bonté aimable et sans prétention. La fillette regarde, confuse, la tête inclinée, les bras joints sur sa poitrine, ayant bonne envie d'accepter, mais se demandant si elle le peut. Le ciel est pur ; le soleil inonde le paysage de clarté joyeuse ; l'herbe est d'un vert chaud, comme enveloppé d'or. Et de l'ensemble se dégage une exquise impression de calme, d'intimité, de santé, un parfum de poésie champêtre.

C'est cette toile que Courbet exposa au Salon de 1852, avec le *Portrait d'Urbain Cuenot*, et un *Paysage des bords de la Loue*. Fait très caractéristique, le comte de Morny l'avait achetée avant l'ouverture, et mention de sa propriété figure au livret. Le rapprochement de ces deux noms n'est-il pas des plus curieux ? L'artiste républicain,

socialiste même, dut s'étonner d'être apprécié par l'un des artisans les plus notoires du coup d'état impérialiste du 2 décembre 1851, qui devait être le collaborateur le plus effectif et le plus cher du futur empereur. La carrière de Courbet était administrativement assurée, s'il l'avait voulu ; mais il ne le voulut jamais. (Les *Demoiselles de village* sont en Amérique chez M. Durand-Ruel ; une préparation



Génisse et taureau au pâturage.

appartient aujourd'hui à M. Charles-Léon Cardon, de Bruxelles ; et M. Félix Gérard possédait un beau paysage pris à peu près au même endroit que celui où la scène se passe : la *Roche de dix heures*, qui a été vendu en 1905).

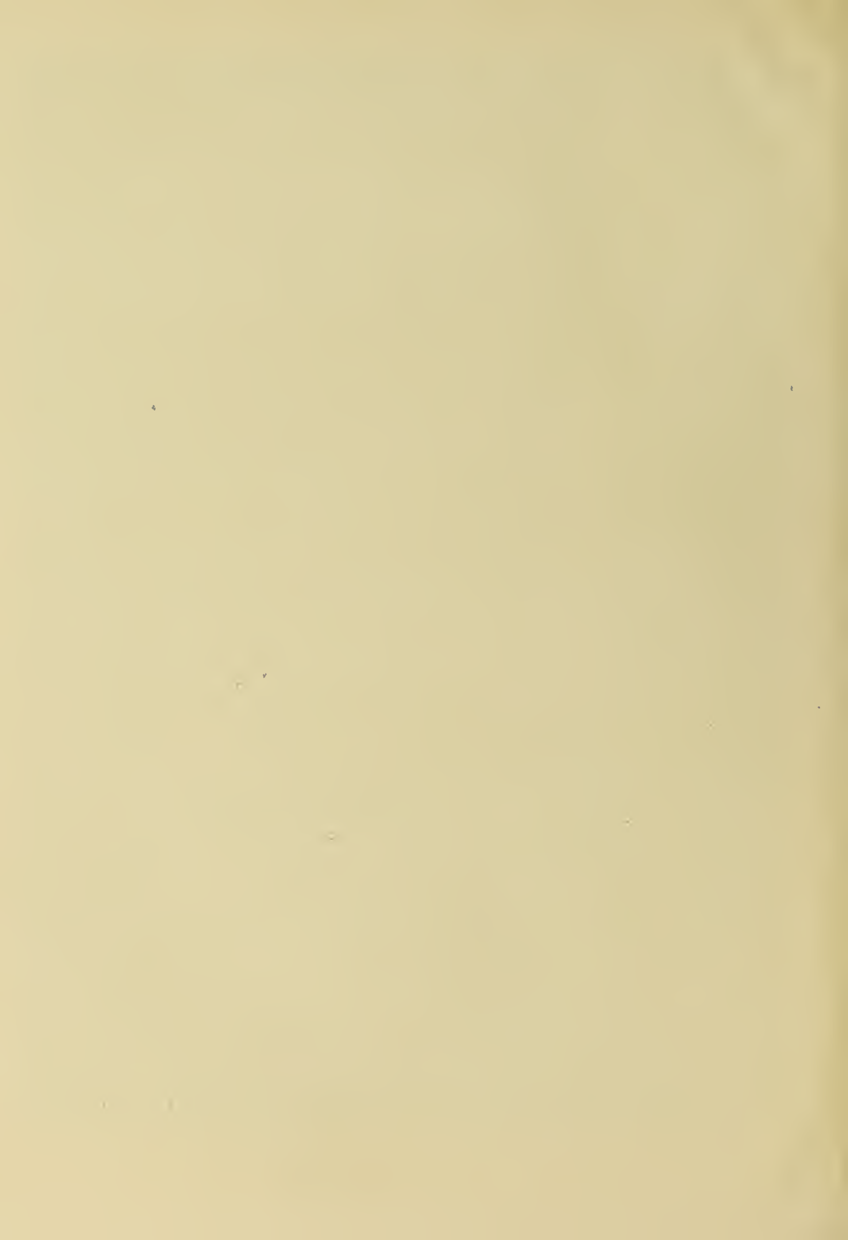
Cette année, le Salon fut installé au Palais-Royal, et inauguré le 1er avril. Le jury des récompenses était le même que celui d'admission ; pour la peinture, il comprenait 14 membres, dont 7 élus par les artistes, et 7 nommés par l'administration, c'est-à-dire par le directeur



LES DEMOISELLES DE VILLAGE.
Héliogravure







général des musées, M. de Nieuwerkerque, sous le contrôle du ministre de l'Intérieur, M. de Persigny. Les premiers furent : Cogniet, Delacroix, Decamps, Horace Vernet, Picot, Henriquel-Dupont et Mouilleron ; les seconds : le comte de Morny, Villot, conservateur de la peinture au Louvre, Reiset, conservateur des dessins, de Mercey, chef de bureau des Beaux-Arts, Cottrau, inspecteur général



La Source de la Loue.

des Beaux-Arts, marquis Maison, Varcollier, chef de division à la préfecture de la Seine.

Courbet s'était flatté d'avoir désarmé la critique par le « gracieux » qu'il avait mis dans son tableau ; sa désillusion fut grande, et son aigreur s'accrut sans doute contre ces gens « qui se réveillent la nuit en sursaut, en criant : je veux juger ; il faut que je juge ! » De fait, quels singuliers critiques, que tous ceux qui s'attachaient à Courbet pour lui barrer la route, et comme la lecture de leurs injustices doit être une leçon de modestie, de prudence et de respect !

Gustave Planche écrit que Courbet manifeste toujours « le même dédain pour tout ce qui ressemble à la beauté, à l'élégance des formes; les demoiselles sont gauches et vulgaires; il scandalise le goût ». Enfin, le critique disserte sur l'invraisemblance des roches, qu'il ne connaît pas, sur leurs proportions fantaisistes, alors qu'aux yeux d'un Franc-Comtois, habitué à ces spectacles, elles ont été établies avec une vérité vraiment admirable. Louis Esnault s'indigne que l'artiste ait choisi un chien si laid, « un affreux petit bâtard, produit de plusieurs caprices très illégitimes ; c'est le déshonneur de sa mère ; il a la queue en trompette et des oreilles indisciplinées, qui vont l'une à droite, l'autre à gauche, et qui lui donnent un air affreusement mauvais sujet. Enfin M. Courbet a étendu le ridicule jusqu'au chien... »

Une des sœurs trouve grâce aux yeux de Théophile Gautier (La *Presse*, 12 mai) ; mais une autre, « a l'air d'une cuisinière endimanchée ; ses chairs sont d'un rouge briqueté avec des ombres de suie, et le rose de sa robe tourne en lie de vin. » Pour lui, Courbet n'est qu'un « garçon de talent qui a voulu casser les vitres à son début, et attirer sur lui l'attention en frappant un coup violent... C'est un faux bourru; déjà même il se radoucit... M. Courbet le rustique, le farouche, le réaliste quand même, a sacrifié aux Grâces à sa manière. » Dans l'*Artiste*, Clément de Ris, qui n'était pourtant pas un partisan du maître, prend sa défense : la toile lui paraît pleine de vérité, d'énergie et de lumière ; sa manière est simple, la touche très remarquable ; quant aux demoiselles; « d'humbles bourgeoises de petites villes de province, ou des filles d'artisans, habituées aux robes de laine, ne peuvent avoir la désinvolture d'une Parisienne accoutumée, depuis des années à s'envelopper dans les plis d'un cachemire, ou à s'entortiller dans un nuage de dentelles... » ; la mendiante est d'un beau sentiment ; enfin, il y a de la grâce et de la souplesse dans le mouvement de la jeune femme de droite, et le talent de Courbet est inégal, bizarre, peu agréable, mais incontestable, et curieux à étudier...

Les deux autres œuvres ont passé assez inaperçues ; ceux qui ont remarqué le portrait d'Urbain Cuenot sont unanimes pour le déclarer très inférieur, empâté et enfumé qu'il est, à l'*Homme à la pipe* de l'année précédente ; et il faut convenir qu'ils ne se sont pas trompés.

Durant l'été de 1852, Courbet, Proudhon et Champfleury rendirent visite au peintre Chenavard. C'est un épisode amusant, qui marque,

en outre, les rapports de plus en plus étroits des deux compatriotes. Ils se rendent aux ateliers du Louvre, armés de cannes en grossier bois de vignes, et écrivent leur nom sur un bout de papier, qu'ils remettent aux gardiens. Ceux-ci s'effarent devant cette invasion de gens mal vêtus, et le nom du révolutionnaire les stupéfie ; ils courent, à gauche, à droite, ayant l'air de vouloir dégager leur responsabilité ; enfin, la permission est accordée.

Aussitôt on introduit le trio ; ils trouvent Chenavard en train de méditer sur un bref de l'archevêque de Paris, qui condamnait comme humanitaires et de tendances palingénésiques ses décorations destinées au Panthéon. Dans une lettre où il raconte la visite, Champfleury note : « Quoique Chenevard soit un des esprits les plus séditieux de France, je crois qu'il nous maudit, en ce moment, d'avoir pensé à le visiter ».

Malgré cette humeur, une grande conversation s'engagea entre le polémiste et le peintre, tous deux liseurs et érudits. Soudain, Proudhon avisant un carton, où était représenté l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie par Omar, s'écrie :

— Vous ne savez donc pas que c'est une légende !

Chenavard en est tout décontenancé. Puis, la conversation s'engageant sur le mariage, il se venge du philosophe en l'accusant d'avoir aussi sacrifié à l'erreur en se mariant, alors que ses théories sont la négation du mariage ; Courbet le soutint avec vivacité, Champfleury le combat et conclut, quoique célibataire encore et pour longtemps : « Pour moi, ils sont dans le faux... Un célibataire est peu intéressant. Il est certain que, dans les arts et les lettres, il a trop d'occasions pour ne pas devenir vieux et corrompu ».

La discussion, pour un peu se fut envenimée. Heureusement, on y coupa court, et Proudhon, enchanté de sa visite, prit congé du peintre en lui faisant ce compliment :

— Vos *peintures* m'ont intéressé ; au moins, je ne suis pas tracassé par la *couleur*.

Or, c'étaient des *grisailles* sur cartons ! Les rires de ses compagnons effarèrent, de nouveau, les graves gardiens du Louvre. Le plaisir de Proudhon s'explique : « il a trouvé, dit Champfleury, de la peinture historique et philosophique, qui lui permettait de discuter avec un homme appuyé sur le système de M. Auguste Comte. » Sa

préoccupation de faire rentrer l'esthétique dans la sociologie est constante, et il n'y a nul doute qu'il proposa Chenavard en exemple, à cet égard, à Courbet.

Celui-ci pensait achever, en cet été, une grande toile, intitulée le *Départ des pompiers*, dont Proudhon avait dû lui suggérer l'idée dès la fin de 1851 ; il s'agissait de peindre ces humbles, réveillés en sursaut, et se hâtant de s'équiper pour courir à l'incendie. L'artiste commença son tableau dans une grande salle de la caserne, mise gracieusement à sa disposition par le commandant, qui poussa la complaisance jusqu'à sonner l'alarme, une nuit, pour donner à Courbet le spectacle vrai de la scène. Mais, après le coup d'état, ordre arriva de supprimer toutes ces faveurs ; même un lieutenant, qui s'était lié avec le peintre, fut accusé d'avoir engagé ses hommes à lancer du vitriol sur les maisons, et condamné à la déportation. La toile revint à l'atelier de Courbet, qui la roula stoïquement ; ses héritiers la donnèrent à la ville de Paris.

La tournure des événements ne laissait pas de l'inquiéter. Déjà, en janvier 1852, il s'en ouvrait à son ami Francis Wey, lequel, aux Français, l'accusait de politiquer en peinture : « Je fais des casseurs de pierres, s'écrie-t-il ; Murillo fait un casseur de poux ; je suis un socialiste, et Murillo, un honnête homme ; c'est incroyable ! » Entre cette lettre et la déclaration, insérée par les journaux, il y a une sensible différence. Courbet, qui avertit son ami qu'on ouvre ses lettres, et qu'on ne les lui remet pas toujours, voulait-il donner le change ? En tout cas, il accuse le brigadier de gendarmerie d'Ornans de le surveiller très activement, et de le dénoncer à la préfecture, à tel point qu'il demande à Wey s'il est prudent pour lui de retourner à Paris ; « car je ne tiens pas à la Guyane pour le moment ; plus tard, je ne dis pas. » L'exemple de Max Buchon, était, en effet, pour le faire réfléchir. Celui-ci, qui habitait Salins, avait été rangé parmi les suspects ; un beau matin, les gendarmes envahirent sa maison ; vite, il se cache dans une grosse caisse d'horloge de Morez.

— Que faites-vous là-dedans ? interroge le brigadier, naïf et grave.

— Je me promène...

Buchon se réfugia à Berne, dans une petite maison avoisinant la campagne ; et c'est là qu'il écrivit le *Matachin*, que Buloz s'honora en insérant dans la *Revue des Deux Mondes*. Il procède de la même

inspiration, qui soufflait dans les romans champêtres de George Sand, mais avec plus de souci de la réalité ; en des domaines différents, Buchon et Courbet accomplissaient une œuvre analogue.

Pourquoi l'artiste ne subit-il pas le même sort que l'écrivain ? Plusieurs raisons l'expliquent. D'abord, le comte de Morny s'intéressait à lui, ainsi que la comtesse, et tous deux le lui prouvèrent en cette circonstance ; de plus Courbet, résidant le plus souvent à Paris, était moins dangereux que son ami dans une petite ville ; enfin, la publicité même et l'excès de ses intempérances de langage contribuèrent à ce que son attitude politique ne fût pas prise au sérieux. Champfleury en rapporte une preuve amusante. L'artiste assistait, un jour, à une noce où était invité un sergent de ville d'origine comtoise, lequel, scandalisé par ses paroles subversives, le dénonça, séance tenante. La lettre fut interceptée, et Courbet mandé à la préfecture de police.

— Monsieur Courbet, lui dit un fonctionnaire vous devriez veiller davantage à vos paroles dans les endroits publics... Nous avons une certaine quantité de rapports vous concernant, et le préfet n'a pas cru devoir grossir votre dossier de la délation d'un agent qui, se trouvant à une noce en simple particulier, n'avait pas qualité pour vous dénoncer ; il sera, pour ce fait, suspendu de ses fonctions.

Champfleury assure que l'artiste fut vexé de cette désinvolture ; et il aurait été furieux s'il avait appris qu'on l'espionnait moins pour écouter ses théories « que pour faire connaître ceux qui s'intéressaient à ses récriminations, et pouvaient, à un moment, les mettre en pratique ». La bohême ne paraissait pas dangereuse, conclut philosophiquement l'écrivain.

Profitant de la liberté qu'on lui laissa, Courbet prépara tout à loisir son Salon de 1853, qui s'ouvrit aux Menus-Plaisirs, le 15 mai, et où il exposa les *Lutteurs*, les *Baigneuses*, et la *Fileuse*.

Deux jours avant, il écrivait à ses parents : « Ma vie, par ici, est une tribulation continuelle, des allées et venues, des visites ; enfin, j'ai la tête en l'air. Mes tableaux ont été reçus, ces jours passés par le jury, sans aucune espèce d'objection ; j'ai été considéré comme admis par le public, et hors de jugement. Ils m'ont, enfin, laissé la responsabilité de mes œuvres. J'empiète tous les jours. Tout Paris s'apprête pour les voir, et entendre le bruit qu'ils feront. Je viens

de savoir par Français qu'ils étaient très bien placés. C'est la *Fileuse* qui fait le plus d'adeptes. Pour les *Baigneuses*, ça épouvante un peu, quoique, depuis vous, j'y aie ajouté un linge sur les fesses. Le paysage de ce tableau a un succès général. Pour les *Lutteurs*, on n'en dit ni bien ni mal jusqu'ici. M. de Morny m'a prêté le cadre des *Demoiselles de village*, ce qui m'a fait une économie de 200 francs. On m'offre 2000 francs de la *Fileuse ;* je ne l'ai pas donnée, parce que j'espère en avoir 3000 au moins ; selon que ça s'annonce, je hasarde. J'ai vendu dernièrement un petit paysage de l'Essard-Cendrin, d'un pied carré, 200 francs à M. Demandre, maître de forges dans nos pays... La notice biographique que Silvestre a faite sur moi, paraîtra bientôt. Nous avons été très occupés, ces temps-ci, à faire faire la photographie des *Lutteurs*, de la *Fileuse*, des *Baigneuses*, et mon portrait. Il n'y a rien de si difficile que ces opérations-là. Nous avons fait essayer par trois ou quatre photographes, qui n'y pouvaient rien. Mon portrait est superbe ; quand j'en aurai des exemplaires, je vous en enverrai, ainsi que de mes tableaux. » Dès l'ouverture du Salon, Courbet avait envoyé aux journaux la lettre, que nous avons déjà mentionnée, où il protestait contre la mention du livret, qui le présentait comme élève d'Auguste Hesse, et où il affirmait n'avoir eu que lui seul pour maître, son souci le plus constant ayant toujours été de conserver son indépendance.

Dans une lettre à Max Buchon, Champfleury, à la veille de la bataille, ne cachait pas son inquiétude au sujet de l'effet que produirait « certaine bourgeoise nue, qui sort de l'eau et qui montre les fesses au public. Grand scandale, attendez-vous-y... ; mais la *Fileuse* sauvera l'exposition de Courbet, et il est évident qu'il la vendra fort cher. » Il considérait cette toile comme un chef-d'œuvre.

On connaît cette œuvre sur le sort de laquelle Champfleury et les autres amis du peintre étaient si anxieux. La scène est sur les bords de la Loue, dont l'eau limpide transparaît sur les cailloux de la rive, et reflète la ramure de magnifiques arbres, à travers laquelle sourit l'azur du ciel. Au fond s'incurve la ligne de la colline prochaine. C'est un coin agreste, feuillu, tout bourdonnant de vie, frais et parfumé, comme il en abonde sur les rives des rivières comtoises, vers leurs sources, dans la montagne. Une jeune femme nue, aux formes puissantes, vient de se baigner et sort de l'eau ; d'une main elle tient un

linge enroulé au bas de ses hanches ; et, comme elle glisse, elle lève l'autre pour rétablir son équilibre, tandis qu'une autre femme, assise dans l'herbe, rhabillée à moitié d'un jupon, coiffée d'un bonnet, les jambes à moitié nues, la regarde, souriante, en étendant ses deux bras nus. Le soleil filtrant à travers les branches, caresse avec amour leurs chairs opulentes de campagnardes au sang riche et généreux, qui s'accordent si bien



La Fileuse endormie.

avec ce sol vigoureux, et cette nature exubérante. Théophile Silvestre dit à propos d'une *Étude de femme*, achetée par Bruyas, que le modèle de la baigneuse debout aurait été une jeune femme d'une trentaine d'années, bourgeoise et franc-comtoise, qui, au commencement de 1853, venait poser tous les jours, dans l'atelier de Courbet. C'était cette *Joséphine*, qui avait quitté son mari pour suivre l'artiste.

La *Fileuse endormie*, est d'une composition plus accessible au public de ce temps : tableau sage, comme Courbet, remarque Silvestre,

avait l'habileté d'en présenter chaque fois qu'une autre œuvre devait déchaîner des tempêtes. Le peintre y a représenté sa sœur, Zélie, avec son épaisse chevelure rousse, les épaules couvertes d'un fichu rayé bleu et blanc. Elle est assise devant son rouet, et elle sommeille, sa main gauche abandonnée sur sa robe à fleurs, la droite tenant encore l'écheveau de sa quenouille. Elle est grasse comme la *Baigneuse*, et la tête inclinée tasse les chairs du cou en zones adipeuses. Un peu de la poitrine opulente apparaît sous l'entre-croisement du fichu.

Les *Lutteurs*, deux hercules, aux prises devant l'Hippodrome des Champs-Élysées, éclairé par un violent soleil d'été, ont été peints sur la *Nuit de Walpurgis*, composée autrefois par Courbet, on s'en souvient, d'après le *Faust* de Gœthe.

Ainsi que le prévoyait Champfleury, le scandale causé par les *Baigneuses* fut considérable dans le public; à la cour il ne fut pas moindre. La veille de l'ouverture du Salon, Napoléon III donna, paraît-il, un coup de cravache au tableau.

— Si j'avais su, s'écria Courbet, j'aurais pris une toile mince; il l'aurait crevée, et je lui aurais intenté un procès, qui aurait fait du bruit...

Eugénie de Montijo, impératrice depuis janvier 1853, ne manifesta pas moins de répugnance. Elle venait de voir le *Marché aux chevaux*, de Rosa Bonheur; on lui avait fait remarquer, rapporte Proudhon, qu'elle ne devait pas juger de nos races chevalines d'après celles de son pays, l'Andalousie, et que ce qui faisait le principal mérite du *Marché aux chevaux*, était la fidélité avec laquelle l'artiste avait su rendre la plus belle de nos races, la race percheronne, à la forte croupe. Quand elle arriva devant la *Baigneuse* :

— Est-ce aussi une percheronne?

Eugène Delacroix n'est pas tendre non plus pour ces toiles, et l'on sent dans son *Journal* l'exaspération qu'elles lui causèrent : « J'avais été voir les peintures de Courbet, écrit-il à la date du vendredi, 15 avril. J'ai été étonné de la vigueur et de la saillie de son principal tableau; mais quel tableau! quel sujet! La vulgarité des formes ne ferait rien; c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables; et même au milieu de tout cela, si cette idée, telle quelle, était claire! » Les deux femmes font des gestes qu'on ne comprend pas; la nappe d'eau ne semble pas assez profonde seule-

LES BAIGNEUSES.

Héliogravure

LES BAIGNEUSES.

Héliogravure.


G. Courbet



ment pour un bain de pieds. Le paysage est d'une vigueur extraordinaire, mais, comme le peintre y a adapté cette scène de nu, qui n'est que l'agrandissement d'une étude indépendante, les figures n'ont pas de lien avec ce qui les entoure. « Ceci se rattache à la question de l'accord des accessoires avec l'objet principal, qui manque à la plupart des grands peintres. Ce n'est pas la plus grande faute de Courbet. Il y a aussi une *Fileuse* endormie, qui présente les mêmes qualités de vigueur, en même temps que d'imitation... Le rouet, la quenouille, admirables ; la robe, le fauteuil, lourds et sans grâce. Les *Deux Lutteurs* montrent le défaut d'action, et confirment l'impuissance dans l'invention. Le fond tue les figures, et il faudrait en ôter plus de trois pieds tout autour. » Le 17 octobre, il revient encore aux *Baigneuses*, et, se rappelant l'étude, copiée scrupuleusement par Courbet, et qu'il avait vue à côté de son chevalet, il rend un jugement encore plus sévère : « Rien n'est plus froid ; c'est un ouvrage de marqueterie. » Et, tragique, il s'écrie : « O Rossini ! O Mozart ! O les génies inspirés dans tous les arts qui tirent des choses seulement ce qu'il en faut montrer à l'esprit ! Que diriez-vous devant ces tableaux ! .. » Enfin, dans un autre passage, il décoche à Courbet ce trait : « Eh ! réaliste maudit, voudrais-tu par hasard me produire une illusion telle que je me figure que j'assiste en réalité au spectacle que tu prétends m'offrir ? C'est la cruelle réalité des objets que je fuis, quand je me réfugie dans la sphère des créations de l'art ! » Quelque sympathie qu'on éprouve pour Delacroix, on est tenté de le plaindre moins des attaques injustes dont il fut l'objet, puisque lui aussi fut à son tour injuste envers les autres

En dehors de la plastique particulière de la Baigneuse, et de sa façon de se présenter au public, ce qui effara le plus les visiteurs fut de voir une nudité réaliste dans un paysage vrai, alors qu'on avait l'habitude d'y contempler seulement des nymphes et des femmes aux proportions harmonieuses et idéalisées. Cette nouveauté, scandaleuse à l'époque, n'en est plus une aujourd'hui, et ce sont les anciennes coutumes, qui, maintenant, forment l'exception.

Dans le *Moniteur*, Prosper Mérimée estime que M. Fleurant, ce personnage du *Malade imaginaire* qui « n'avait pas accoutumé de parler à des visages », serait un meilleur juge que lui de la *Baigneuse*. Celle-ci lui rappelle une soirée d'été à Madrid : le Manzanarès étant à sec, on fait des trous dans le sable ; l'eau s'y amasse par infiltration ; on

élève par-dessus des tentes de sparterie, et les manolas viennent s'y baigner à la lueur d'une lampe. Or, comme il rôdait en ces parages, certaine nuit, une matrone lui offrit pour une piécette de regarder par un trou dans une de ces tentes. Il vit alors « le modèle de M. Courbet, c'est-à-dire la personne la plus propre à guérir d'une impertinente curiosité ». Peut-être Courbet a-t-il voulu lui aussi donner une leçon de morale au public, car il n'envoie pas ses œuvres en Nouvelle-Zélande où l'on juge du mérite d'une captive par la quantité de viande qu'elle peut fournir, à moins qu'il ne cherche le scandale, pour se faire connaître du public ; « il serait temps qu'il cherchât à lui plaire, après l'avoir suffisamment étonné ».

Courbet, vaticine Théophile Gautier à la *Presse*, est entré dans l'art comme un paysan du Danube ; « la traduction mot à mot de la nature la plus commune, qu'il vulgarise encore, lui semble être la mission de l'artiste ». La *Fileuse* est Marguerite, servante dans une auberge de rouliers ; mais la vie habite ces formes lourdes ; « si ce n'est de la chair, c'est au moins de la viande » ; les mains ont l'air de spatules de bois ; cette « maritorne » doit les avoir rouges d'engelures, grasses d'eau de vaisselle. La couleur du tableau est sobre, forte et vraie ; il rend sincèrement une nature grossière. Quant à la *Baigneuse*, c'est une vénus hottentote sortant de l'eau, une callipyge bourgeoise, étendant le bras en un geste académique tout à fait inattendu chez Courbet. Pourquoi a-t-il choisi ce modèle ? Le laid seul est-il vrai ? « Une jeune fille ou une jeune femme aux contours élégants et purs, à la peau satinée et fraîche, n'est-elle pas aussi naturelle qu'une énorme matrone matelassée de tissus adipeux...? » Pour les *Lutteurs*, ils se sont roulés préalablement dans la suie et le charbon afin d'avoir plus de prise ; ils sont bistrés et bitumineux. Courbet est le « Watteau du laid » ; ses toiles sont des gageures contre l'art et la critique ; elles donnent la caricature, et non le portrait de la réalité.

Paul Mantz, non sans tristesse, accuse l'artiste d'avoir trahi l'espoir qu'on fondait sur lui (*Revue de Paris*). L'*Enterrement* faisait présager qu'il serait le peintre attendu des douleurs du pauvre. Courbet semble avoir renoncé à cette noble tâche. La *Fileuse* est une bonne étude, très largement peinte, et d'une réalité lumineuse. Dans les *Lutteurs*, il a sacrifié à la fantaisie ; les tons, bruns et sales, sont un déplorable souvenir de la manière du Guerchin. On les remarque

encore sur les chairs pesantes et grasses de sa *Baigneuse*, où, cependant, on sent le tressaillement secret de la vie. Courbet a rendu le service d'arrêter par sa protestation la chute de la peinture dans l'art académique néo-grec ; mais il ne doit pas aller plus loin. La laideur peut être un moyen ; un but, jamais. Rembrandt a peint ses vierges sous la forme de grossières servantes d'auberges, mais son clair-obscur les enveloppe d'une auréole de poésie ; chez lui, le sentiment sanctifie la laideur. Que Courbet médite sur ces œuvres : voilà le conseil que mérite sa conviction, et non point des quolibets et des traits d'esprit.

Il est inutile de rééditer tous ceux-ci et ceux-là. Plus intéressant est le jugement de Courbet lui-même sur sa *Fileuse*, jugement que nous rapporte Champfleury et qui nous le montre conquis désormais aux théories de Proudhon.

— Je fais penser les pierres, avait dit l'artiste à son compatriote, oubliant que c'était celui-ci qui lui avait fait, non sans difficulté, cette opinion à propos des *Casseurs*.

— Eh bien ! fit Proudhon, en désignant la *Fileuse*; qu'est-ce que cela pense ?

— C'est une prolétaire !

Les relations entre les deux franc-comtois devenaient de plus en plus suivies, au grand dépit de Champfleury. Une même antipathie les coalisait contre la blague parisienne, qui s'était exercée si souvent à leurs dépens, « cette légèreté railleuse et sceptique de la grande ville, qui, d'un coup d'épingle, pique ces gros ballons d'orgueil, quand elle ne les crève pas ». Du moins c'est l'explication qu'avait trouvée le critique ; il n'est pas besoin de faire remarquer qu'elle est incomplète, et que la patrie commune, la haine de l'empire, le goût des questions sociales étaient encore des facteurs puissants de cette amitié.

C'est comme gage de cette amitié que Courbet commença, dès cette année, le portrait de Proudhon. Il le représenta dans son jardinet, assis sur les marches d'un petit perron accédant à sa demeure, et sur lesquelles traînent un encrier avec une plume, des feuillets de papier et des livres ouverts ou fermés. Sur la seconde marche : P. J. P., 1853 ; sur la première : *Gustave Courbet*, et, 1865, date d'achèvement de l'œuvre. S'il fallait en croire Castagnary (Préface du Catalogue de 1882), Courbet aurait peint ce portrait de souvenir,

à Ornans en 1865, en se reportant par la pensée à cette date de 1853, où il avait vu son ami rue d'Enfer, dans la pose où il l'a placé. Cette peinture de souvenir, à douze ans d'intervalle, est assez invraisemblable. Ce qui l'est moins, semble-t-il, est d'admettre que Courbet avait, dès cette époque, ébauché ce portrait, qu'il le retourna contre le mur, comme il lui arrivait si souvent, et le reprit plus tard.

Proudhon est de face, vêtu comme un maçon, d'un pantalon bleu et d'un bourgeron gris ; il porte des lunettes qu'on voit à peine sous son grand front, bosselé sur les sourcils et proéminent ; sa main droite repose sur sa jambe droite étendue ; son bras gauche est appuyé sur l'autre jambe relevée, et sa main soutient sa tête. Sur un fauteuil de jardin, la femme du philosophe a déposé son ouvrage ; à côté, la fille aînée, accoudée à une petite table, suit du doigt les lettres d'un alphabet, tandis que sa jeune sœur, étendue dans le gazon, verse l'eau d'un petit broc dans une assiette d'enfant. La tonalité générale est grise ; l'œuvre donne l'impression du calme intime où se complaisait le philosophe. Tel est le tableau qui appartient aujourd'hui à la ville de Paris et est exposé au Petit-Palais des Champs-Élysées ; il figura au Salon de 1865, où les critiques ne le ménagèrent pas. Paul Mantz, entre autres, aiguisa sa verve à propos de la femme de Proudhon, qu'il déclara tout à fait chimérique ; ce jugement porta, sans doute, puisqu'elle a disparu depuis de la toile.

Il était dans la destinée du peintre réaliste de ne satisfaire aucun de ses modèles. Proudhon ne fit pas exception à la règle et la fatalité voulut qu'une femme s'en mêla, comme il arriva pour le portrait de Berlioz. Quand le socialiste a écrit dans son *Principe de l'Art :* « Courbet a ses défauts ; je vous les passe tous ; j'en ai appris moi-même quelque chose... », il pensait sans nul doute à son portrait. Cependant, à l'exposition de 1867, figura un portrait de *Madame P.-J. Proudhon.* Celle-ci s'était-elle ravisée ?

Champfleury ne devait pas être plus content du sien, qu'il légua, en 1889, au musée du Louvre, et où il est représenté blême, bilieux, méditatif, de profil à gauche, vêtu d'une redingote brune à collet de velours, une cravate nouée autour du cou, non sans négligence.

— Ils n'étaient pas beaux, s'écriait Courbet, qu'irritaient ces mécontentements ; je ne pouvais pourtant pas les faire beaux !

On l'a accusé aussi, non seulement d'enlaidir ses modèles, mais

encore de n'en peindre que l'apparence extérieure. Il semble bien que ce soit là une pétition de principe, présentée à la légère. Pour ne parler que des portraits plus haut cités, Berlioz n'y apparaît-il pas avec sa nature amère, désenchantée, sarcastique? Ne voit-on pas en Proudhon le bourgeois rêveur, placide et utopiste qu'il fut toujours, dans Champfleury l'homme travaillé déjà du regret de n'avoir pu, et de ne



Proudhon et sa famille.

pouvoir désormais donner la mesure qu'il espérait? Ou les mots n'ont plus de sens, ou il y a dans ces œuvres une véritable psychologie, qui s'exprime sans le secours d'aucune rhétorique, et s'en trouve être plus persuasive. Une fois de plus, l'épithète de « réaliste » aura fait tort à Courbet, car le public est volontiers simpliste, et ne s'accommode guère d'examiner une question dans sa complexité.

Un autre mécontent fut Baudelaire, et cependant le portrait de

Courbet paraît avoir été le seul ressemblant parmi tous ceux qu'on fit de lui. La difficulté n'était pas moindre.

— Je ne sais, disait Courbet, comment aboutir au portrait de Baudelaire ; tous les jours il change de figure.

Il est vrai, certifie Champfleury, dans ses *Souvenirs et portraits de jeunesse*, que Baudelaire avait l'art de transformer son masque « comme un forçat en rupture de ban. » Le peintre l'a représenté assis sur des coussins rouges, les cheveux ras, imberbe, en costume marron, avec une cravate de soie jaune d'or sur sa chemise bleue ; ses yeux sont perçants ; il serre entre ses lèvres mordantes une pipe culottée. De la main droite il tient un livre brun à tranches rouges, qui s'appuie sur une table de chêne, où se trouve, en outre, un encrier carré avec sa plume d'oie. Une lumière pâle se diffuse autour de lui, et l'éclaire doucement. Le Baudelaire fin, spirituel, caustique, soucieux d'étonner, de paraître étrange, d'effarer les bourgeois, y revit tout entier. Et, cependant, le poète en arriva vite à détester ce portrait et son auteur lui-même.

De meilleure composition certes, à tous égards, fut cet amateur de Montpellier, Alfred Bruyas, qui fit tant de bien à Courbet et à quantité d'autres artistes, et que la méchanceté n'a cependant point épargné. Depuis quelques années, en possession d'une grande fortune, il avait pris l'habitude de venir à Paris pour suivre de près le mouvement artistique, et pour s'y mêler. Il était devenu vite célèbre dans les ateliers où il apportait, avec l'aisance, la sympathie cordiale et clairvoyante d'un esprit distingué, sincèrement épris de l'art. Sa personne commandait aussi, par réciproque, la sympathie : grand, mince, un peu voûté, l'air maladif, assez peu communicatif de nature et volontiers silencieux, craignant toujours d'être indiscret, mélancolique et rêveur. il regardait longtemps les œuvres sans dire mot, et il achetait, au moment ou le peintre se désespérait déjà de ce mutisme. Eugène Delacroix, si difficile pourtant à apprivoiser, lui fit son portrait, et cette victoire convaincrait à elle seule que le modèle avait une grande force de persuasion, mise au service d'une conviction profonde et d'une parfaite éducation.

Ses goûts étaient éclectiques, et, de même que le romantisme l'enchanta, il fut séduit par le réalisme. A la suite du Salon de 1853, il acheta la *Fileuse* et les *Baigneuses*, et commanda son portrait à

Courbet, comme il le commanda à nombre d'autres peintres. « L'amour-propre aime les portraits », a dit La Bruyère. Un ami de Bruyas, Théophile Silvestre, qui rédigea le catalogue de sa collection, en collaboration avec Paul Arène, défend qu'on applique cette maxime au cas présent. Selon lui, Bruyas ne s'est fait portraiturer que pour mieux



Charles Baudelaire.

connaître l'art et les artistes contemporains : unique sujet et objet de leurs efforts, il devenait par le fait même le meilleur juge de ceux-ci. Ce n'est point un ami du bruit ; il aime au contraire « le recueillement. Sorte d'Hamlet pensif, souffrant, mais énergique et tenace, tel que Delacroix l'a traduit en son propre idéal, et montrant son esprit même en cachant sa vie. »

Courbet l'a représenté en buste, de trois quarts à gauche, en redingote noire et gilet brun, avec une cravate blanche et grenat et une grosse chaîne de montre à breloques ; son pouce droit est placé dans l'emmanchure du gilet ; sa main gauche fermée s'appuie sur un livre vert où l'on lit : *Étude sur l'art moderne. Solution. Alfred Bruyas ;* elle est ornée de l'intaille, qu'il montre avec une certaine affectation dans tous ses portraits.

De l'avis de personnes autorisées, ce portrait est fort ressemblant. Tel ne fut point l'avis cependant de Théophile Silvestre, qui le critiqua avec un parti pris évident, n'aimant qu'à moitié Courbet, par tempérament d'abord, et peut-être aussi par tactique, pour amoindrir le crédit du peintre auprès de Bruyas. Celui-ci, dit-il, est nerveux et délicat, blond clair et transparent avec une chevelure et une barbe ardentes. Or, le blond clair est devenu brun rouge ; Courbet a rendu les yeux matois, « insinuant sa finauderie paysanne dans la finesse d'un homme du monde » ; le type a été mal compris ; le modelé est massif, le geste alourdi, l'attitude figée.

Pourtant, il y a tout lieu de croire que l'intéressé en fut très content, étant plus éclectique que son panégyriste. Courbet, de son côté, se dit satisfait de son œuvre : « Oui, je vous ai compris, écrit-il à son ami, et vous en avez une preuve vivante ; c'est votre portrait. » Enfin, Bruyas en ayant envoyé une photographie ainsi que des *Baigneuses* à Tassaërt, celui-ci lui répondit : « Par cet envoi, je connais votre admirable portrait de Courbet et ses deux Baigneuses. C'est un vigoureux artiste que ce gaillard-là ! » Ce jugement, si chaud et sympathique, dut lui enlever toute hésitation, s'il en avait eu quelqu'une. Au cours de l'exécution de ce portrait se lia l'amitié sincère et constante qui unit Courbet et Bruyas, et qui devait se cimenter bientôt par un long séjour à Montpellier.

Par décret du 22 juin 1853, le Salon de 1854 avait été renvoyé à 1855, et réuni à l'Exposition universelle. Courbet resta pendant toute la durée du Salon, à Paris, ne voulant point avoir l'air de fuir devant les « railleries, diatribes, charges et couplets », qui l'assaillirent chaque jour, fier de ces persécutions, et les provoquant même par son intransigeance. Enfin, quand l'orage se fut apaisé, il retourna au pays pour se remettre, et commencer à préparer l'Exposition.

LES CRIBLEUSES DE BLE.

Héliogravure.


G. Courbet



IV

AUTOMNE 1853 : RETOUR A ORNANS. — PRÉPARATION DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE. — LES « CRIBLEUSES DE BLÉ », « LE CHATEAU D'ORNANS ». — EXPOSITION A FRANCFORT. — 1854 : SÉJOUR A MONTPELLIER, AUPRÈS DE BRUYAS. — « LA RENCONTRE », « LES BORDS DE LA MER A PALAVAS ». — RETOUR A ORNANS : « L'ATELIER ». — PARIS ; LE DÉJEUNER DE M. DE NIEUWERKERQUE. — 1855 : EXPOSITION UNIVERSELLE, ET EXHIBITION PARTICULIÈRE DE COURBET.

Le pays natal, qui exerça toujours une si heureuse influence sur Courbet, eut tôt fait de lui rendre le calme nécessaire à l'exécution des grandes œuvres qu'il méditait d'ajouter aux précédentes. Une semaine après son retour, la vie provinciale l'avait repris tout entier, et sa correspondance avec Francis Wey et Bruyas le montre s'occupant de paysages, de tableaux de genre, destinés à continuer ses « séries *Sur la grande route* (les *Casseurs de pierres* et les *Demoiselles de village* », il veut même faire une statue « grandeur nature, représentant un *Pêcheur de chavots* pour la fontaine publique, qui est vis-à-vis » sa maison. Mais l'hiver l'a empêché de faire poser nu, et il remet cette œuvre à plus tard.

Par intervalles, il se récrée à la chasse, et bat « les montagnes par monts et par vaux, dans la neige jusqu'au ventre », tuant lièvres et loups. Il a assisté à « pas mal de repas de chasseurs, ce qui est très agréable », la plupart à l'auberge de Levier, sans doute. Les gendarmes lui ont même dressé un procès-verbal pour chasse avec engins prohibés, ce qui lui a valu une amende de 100 francs, trois jours à Besançon, et le temps perdu ; mais, comme il a vendu à M. de Saint-Juan, de

Besançon, un tableau pour 400 francs, il se déclare satisfait, et croit décidément au système des *Compensations* de M. Azaïs.

Sa satisfaction passe dans une lettre à Bruyas, et s'exprime en gaieté. Elle contient, en outre, différentes indications intéressantes : il accepte bien volontiers l'offre que lui fait son ami d'aller séjourner chez lui, à Montpellier, et va rechercher ce qu'est devenu son portrait (l'*Homme à la pipe*), qu'il voudrait bien voir dans la collection de l'amateur. En outre, il ne lui cache pas son intention de faire une exhibition particulière de ses œuvres, en 1855, afin de procéder au « grand enterrement » de tout le « fatras de bric-à-brac », qui encombre l'art moderne. « Je vois déjà d'ici une tente énorme avec une seule colonne au milieu, pour murailles des charpentes recouvertes de toiles peintes, le tout monté sur une estrade; puis des municipaux de louage; un homme en habit noir devant le bureau, vis-à-vis les cannes et parapluies ; puis, deux ou trois garçons de salle... Il y a vraiment de quoi faire danser Paris sur la tête ; ce sera, sans contredit, la plus forte comédie, qui aura été jouée de notre temps ; il y a des gens qui en tomberont malades. » Le tout ne coûtera guère qu'une quarantaine de mille francs, qu'ils regagneront facilement (la lettre laisse supposer, en effet, que Bruyas était disposé à prêter cette somme), « quand même nous ne spéculerions que sur la haine et l'envie ». Il est en plein travail de retouche de tableaux et d'exécution de nouveaux; parmi ceux-ci, il pense à une *Bohémienne et ses enfants*, destinée à faire suite aux *Casseurs de pierres*, et à continuer, par conséquent, sa *Série du grand chemin*. N'est-ce point la première idée de l'*Aumône du mendiant?*

En outre, il reprend le *Retour de la Foire* ; il l'a agrandi de trois pieds, « en corrigeant la faute de perspective qui s'y trouvait », et il ébauche des toiles, qu'il se propose de terminer pour l'Exposition Universelle, comme les *Cribleuses de blé*, la *Roche de dix heures*, le *Puits Noir* et le *Château d'Ornans*; mais, confiant sur le délai encore long, il ne les achèvera qu'à la veille de l'Exposition.

Les *Cribleuses*, qu'on a pu admirer à la Centennale de 1900, sont une des plus belles œuvres de Courbet par le naturel, le sens de la rusticité, l'harmonie des colorations que montre ce tableau, conservé aujourd'hui au musée de Nantes; il fut acheté 3 000 francs, en 1861, à la suite d'une exposition régionale.

Devant une toile blanche, étendue sur le plancher, une jeune femme, Zoé Courbet, vue de dos, agenouillée, vêtue d'une robe rousse, secoue un van ; à sa gauche, une autre jeune femme, vêtue de gris, assise contre des sacs, et ayant un plat sur ses genoux, trie les grains, tandis qu'à droite, un petit garçon soulève le couvercle d'un coffre à blé. La paroi du fond est vivement éclairée par un rayon de soleil.

Le *Château d'Ornans* montre les maisonnettes grises, qui ont remplacé le château féodal sur cette roche arrondie, qui domine Ornans, et qui les exalte dans le ciel bleu. Au fond du vallon, se tapit la petite ville, traversée par la Loue ; à droite, c'est une ligne de rochers, envahis par les arbres, et, au milieu, dans la combe, un vieil abreuvoir, encore existant, reflète l'atmosphère ; au-dessous, la prairie d'un vert gai, ensoleillé, sourit à la lumière. Ce chef-d'œuvre, qui était, en 1878, dans la collection Laurent Richard, et que Gaujean a reproduit en une belle eau-forte pour la *Gazette des Beaux-Arts*, a passé depuis en Amérique. Courbet a représenté d'autres fois encore le *Château d'Ornans*, notamment dans une toile où il montre les maisons qui couronnent la colline (collections Durand-Ruel).

C'est à quelque distance, de l'autre côté d'Ornans, que Courbet a peint la *Roche de dix heures*, avec le gazon rare du communal, qui la borde, et le mince ruisseau coulant dans le ravin ; quant au *Ruisseau du Puits Noir*, dont il est question à ce moment, ce n'est autre que la toile qui figura sous ce nom, au Luxembourg, et est maintenant au Louvre. Ces deux œuvres sont datées de 1855.

Entre temps, l'artiste avait envoyé plusieurs de ses productions à Francfort-sur-le-Mein. Il écrit à son ami, Adolphe Marlet, pour lui faire part d'une lettre qu'il vient de recevoir d'un Francfortois, le Dr Goldschmid, et de laquelle il ressort que ses œuvres ont causé une vive sensation dans le monde artistique, où elles ont trouvé des « détracteurs et des partisans terribles ; les discussions étaient si violentes qu'au Casino on s'est vu forcé de placer un écriteau ainsi conçu : « *Dans ce cercle, il est défendu de parler des tableaux de M. Courbet.* » Chez un banquier fort riche, qui avait réuni à dîner une société nombreuse, chaque invité trouva dans le pli de sa serviette un petit billet où il était écrit : « *Ce soir, on ne parlera pas de M. Courbet.* » Le prince Gortchakoff... ambassadeur de Russie, a demandé depuis longtemps déjà mon portrait (l'*Homme à la pipe*) à

acheter. On me demande le prix que j'en veux. Au printemps, ces expositions se continuent à Vienne et à Berlin, où ces tableaux sont demandés. » Quand ils se mettent à plaisanter, les Allemands, même docteurs, ne le font point à demi.

En mai 1854, Courbet écrit d'Ornans à son ami Alfred Bruyas que les tableaux sont revenus, et, entre autres, son portrait, l'*Homme à la pipe*, qu'il se félicite de voir entrer dans la collection de l'amateur. Il représente toute une phase de sa vie : « c'est le portrait d'un fanatique, d'un ascète ; c'est le portrait d'un homme désillusionné des sottises qui ont servi à son éducation, et qui cherche à s'asseoir dans ses principes ». Celui qui figure dans la notice de Silvestre montre l'homme arrivant contre vents et marées, et, quoique photographié, exprime bien ce sentiment. Il lui en reste « un à faire ; c'est l'homme assuré dans son principe ; c'est l'homme libre ».

La suite de la lettre est un singulier mélange de naïveté et d'habileté, de modestie et d'orgueil, d'impulsion instinctive et de diplomatie, d'imagination et de raison, de bonne foi et de sournoiserie, à coup sûr très expressive de ce tempérament si complexe, tel qu'on n'en voit point de semblable dans l'art entier du XIX[e] siècle, et où la nature vraie et les aspirations se heurtent sans cesse, forces et faiblesses, en équilibre instable : « Oui, mon cher ami, j'espère vivre de mon art pendant toute ma vie, sans m'être jamais éloigné d'une ligne de mes principes, sans avoir jamais menti un seul instant à ma conscience, sans même avoir jamais fait de la peinture large comme la main pour faire plaisir à qui que ce soit, ni pour être vendue. J'ai toujours dit à mes amis (qui s'épouvantaient de ma vaillance et qui craignaient pour moi-même) : « ne craignez rien ; devrais-je parcourir le monde entier, « je suis sûr de trouver des hommes qui me comprendront ; n'en trou- « verais-je que cinq ou six, ils me feront vivre, ils me sauveront ! » J'ai raison, j'ai raison ; je vous ai rencontré ; c'était inévitable ; car ce n'est pas nous qui nous sommes rencontrés ; ce sont nos solutions. »

Courbet est revenu à plusieurs reprises sur cette *solution*. Dans le portrait de Bruyas, il fait appuyer la main de son personnage sur un livre où se trouve ce mot. Pour Bruyas, la solution paraît avoir été l'éclectisme, puisqu'il collectionna non seulement des Courbet, mais des Delacroix, des Ingres, des Géricault, des Tassaërt, des Cabanel, des Ricard, comme on peut le voir encore à sa galerie qu'il légua au

musée de Montpellier par donation du 12 novembre 1868, testament du 29 novembre 1876, et codicille du 1er janvier 1877, faisant ainsi entrer dans les collections municipales cette série presque tout entière admirable, et d'un si haut intérêt historique, de 148 peintures, 86 dessins et 18 bronzes.

La *solution* de Courbet fut ce qu'on appela le réalisme. Mais une

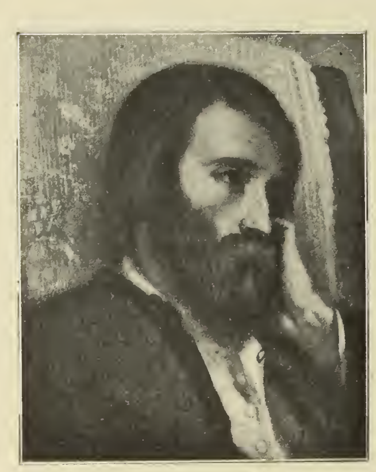


Les maisons du château d'Ornans.

solution est une idée ; et, comme toujours, il convient de ne pas chercher à approfondir trop les idées de Courbet. Proudhon l'exprime parfaitement dans son *Principe de l'Art :* « Taillé en hercule, la plume pèse à sa main comme une barre de fer à celle d'un enfant. Quoiqu'il parle beaucoup de série, il ne pense que par pensées détachées ; il a des intuitions isolées, plus ou moins vraies, quelquefois heureuses, souvent sophistiques. Il paraît incapable de construire ses pensées... Il se fait encore l'apologiste de l'orgueil ; en cela, il se montre tout à fait artiste,

mais artiste de second ordre ; car, s'il avait la sensibilité supérieure, il sentirait esthétiquement que la modestie a son prix... ; celui en qui le sophisme a étouffé ce sentiment n'est plus un homme ; c'est une brute ». Il faut entendre le qualificatif dans son acception ancienne de *rudis*.

Malgré le choléra, qui sévissait alors à Montpellier, Courbet n'hésita pas à se rendre à l'invitation de Bruyas, et il fit dans cette ville un séjour de plusieurs mois, aussi laborieux qu'agréable. Une de ses plus grandes récréations fut de jouer au mail, le soir de quatre à sept ; il y acquit une certaine force, puisqu'on lui donna le surnom de *Chevalier du Bois roulant*, dont il se pare dans une lettre à sa sœur Zoé ; il manifeste même l'intention d'acclimater à Ornans « ce jeu de force et d'adresse en même temps, qui se joue en plein air, dans les chemins vicinaux ». En cette même lettre, il tranquillise son père, qui s'inquiétait de ses finances : Bruyas payera non seulement la peinture que Courbet a faite pour lui, mais encore le temps passé à Montpellier, à condition qu'il soit tout seul à avoir de cette peinture.



Alfred Bruyas.

L'amateur, qui possédait déjà l'*Homme à la pipe*, la *Fileuse*, les *Baigneuses*, l'*Etude de femme*, idéalisée, qui avait servi à ce dernier tableau, et son *Portrait*, lui demanda de peindre encore plusieurs toiles à son intention spéciale. Une des plus intéressantes, à coup sûr, fut la *Rencontre*, qu'on surnomma depuis : *Bonjour, monsieur Courbet*, ou : la *Fortune saluant le Génie*, et qui fut demandée expressément pour commémorer le séjour de Courbet à

Montpellier. La scène se passe sur une route toute poudreuse, comme cendrée, qu'accompagne une rare végétation roussie par un soleil torride ; le ciel est très bleu, l'horizon bas ; dans la plaine infinie, roule la vieille diligence à caisse jaune. Courbet arrive d'Ornans, sac au dos, en bras de chemise, vêtu d'un pantalon de coutil bleu ; il est de profil à gauche, dressant sa haute stature, qui seule détermine de l'ombre sur la route, et haussant sa tête bistrée et « assyrienne », encadrée de ses cheveux et de sa barbe noirs et longs. De la main droite il s'appuie sur un long bâton, et de la gauche, il abaisse son chapeau en feutre gris. M. Bruyas vient au-devant de lui de la villa Mey, et s'incline respectueusement, tête nue ; il est vêtu d'un paletot vert, d'un pantalon bleu, et il tient sa casquette noire ; respectueusement aussi salue son fidèle domestique, Calas, portant un châle rouge sur le bras, et tout embarrassé dans sa redingote rousse, tandis que le chien *Breton* souhaite aussi la bienvenue à sa façon.



Courbet au col rayé

Plus et mieux qu'un scène de genre, la *Rencontre* est un groupe de portraits excellents, expressifs, vivants, non point juxtaposés, mais participant à une action qui les réunit effectivement. Le chien est aussi beau que celui de l'*Enterrement*. Enfin, le paysage est admirable ; quoiqu'elle fût si différente de la nature franc-comtoise, Courbet a caractérisé cette nature méridionale avec autant de vigueur et de netteté. La *Rencontre* est topographique au même titre que le *Puits Noir*, le *Château d'Ornans*, ou les *Demoiselles de village*.

Courbet exécuta, sur place, deux autres portraits de Bruyas, en

buste, et dans des proportions identiques (haut., $0^{m},45$; larg., $0^{m},37$); dans l'un, le collectionneur est représenté de profil, tourné à gauche, en redingote noire avec col blanc rabattu et cravate verte à filet rouge; dans l'autre, il est assis en un fauteuil recouvert de guipure blanche, vêtu d'une robe de chambre doublée de rouge laissant voir le gilet blanc, et il appuie sa tête sur la main gauche. Théophile Silvestre est obligé de convenir, cette fois, que la ressemblance est pénétrante, et que la tête est fine, méditative, et souffrante ; mais il semble hésiter sur l'identification, alors qu'elle est évidente. En pendant, sur une toile semblable, de profil, cheveux courts, et longue barbe, Courbet se figura, en veste noire à doublure et collet rayés de noir et blanc. Toutes ces œuvres sont signées, et datées de 1854.

Mais l'artiste ne se confina pas dans la cité, et bien souvent il se récréa de son labeur à contempler les flots bleus de la Méditerranée. Il a dit, un jour, que la mer lui donnait les mêmes émotions que l'amour. Ce n'est pas la première fois qu'il l'admirait, ayant déjà eu l'occasion d'aller au Havre, peu après son départ de Franche-Comté, et une lettre à ses parents témoigne quelle impression intense produisit sur cet « habitant du vallon... la mer sans horizon. »

Le golfe d'Aigues-Mortes, qui s'incurve dans le golfe du Lion, entre Frontignan et les Saintes-Maries de la Mer, est bordé d'étangs, derniers vestiges de l'eau salée, qui couvrait autrefois ces territoires, et maintenant se retire, abandonnant dans les sables et les graus les vieilles petites villes du littoral. Quatre lieues à peine séparaient Courbet de la mer. Il traversait les vignobles de la vallée du Lez, les pépinières de Lattes, passait entre l'étang d'Arnel et celui de Pérols, et arrivait à Palavas-les-Flots, célèbre dans toute la région pour sa magnifique plage de sable fin, que des tamaris et des pins maritimes continuent jusqu'à Maguelonne.

Le maître y peignit plusieurs marines, et, entre autres ces *Bords de la mer à Palavas*, que Bruyas lui acheta, et à propos desquels pouvaient lui venir à la mémoire les vers de Baudelaire :

> Homme libre, toujours tu chériras la mer!
> La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
> Dans le déroulement infini de sa lame;
> Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.





C'est à marée basse ; les flots bleus, ourlés d'écume blanche, viennent mourir sur le sable jaune. Au premier plan, le peintre, debout sur une roche, vêtu d'un paletot brun, ayant une canne à la main, salue l'immensité en un geste qui ne laisse pas d'être un peu théâtral.

Mais on n'y songe guère devant cette œuvre, si vraie et si poétique à la fois, et qui s'apparente aux marines hollandaises du XVII[e] siècle. Comme dans celles-ci, le ciel occupe les deux tiers de la toile ; ainsi que van Goyen ou van de Velde, Courbet avait observé que la plage et la mer sont comme écrasées par la hauteur et la masse de l'atmosphère. La personne humaine n'y est, par suite, qu'une tache à peine perceptible, molécule devant les éléments colossaux ; et le peintre comprit que les marines devaient être, sinon toujours, au moins le plus souvent solitaires.

Après les forêts et les prairies, après les paysans et les citadins, le peintre abordait la mer et le ciel ; de même que sa vue réfléchissait en sa marine de Palavas toute la plaine liquide, il avait embrassé la nature entière dans ses éléments, ses formes, ses colorations, ses apparences permanentes ou fugitives. Et, dès lors, il apparaîtrait comme un peintre panthéiste, s'il avait mêlé plus de pensée aux interprétations parfaites qu'il donnait des choses. Mais il faut se défendre de le regretter ; car, toutes les fois que, conscient de cette lacune, il s'est efforcé de la combler, n'y étant nullement prédisposé, il a compromis son ouvrage.

Ce nouveau champ proposé à son activité n'est pas, avec l'amitié de plus en plus intime de Bruyas, le seul profit qu'il retira de son séjour dans le Midi. A contempler cette lumière méridionale si éclatante, que nulles vapeurs ne tamisent, et qui caresse de clarté les moindres objets, sa pupille, si apte à saisir les colorations, se dilata encore, et, bien avant la révolution que provoquèrent les Impressionnistes, il commenca de laver sa palette, et de donner de la nature des images moins sombres qu'on n'y était habitué. Mais cette influence de l'atmosphère méridionale ne pouvait être plus profonde ; et c'est aux Manet, Monet, Pissaro, Sisley, Degas, Renoir et Cézanne, qu'appartiendra la gloire d'analyser la lumière dans toute sa subtilité.

Il partit de Montpellier à l'automne, laissant, non sans regrets, Bruyas, et ses nouveaux amis, entre autres Fajon, dont il fit plus tard un beau portrait, daté de 1862, aujourd'hui au musée de Montpellier :

« Dites-leur, écrit-il à l'amateur, que j'ai gardé très bon souvenir d'eux et de votre pays, que j'espère y retourner un jour, et les gagner au mail... » Dans une autre lettre, il manifeste toute sa reconnaissance à son mécène : « Vous pouvez compter sur moi en toute occasion; quand j'ai pris le parti d'aimer quelqu'un, c'est pour la vie. Vous êtes mon ami ; vous n'en pouvez douter ; et j'ai rendu justice à votre intelligence en toute occasion. Les gens qui sentent et aiment sur la terre sont si seuls que vous ne pouviez m'échapper. » Mais la suite, avec son ton découragé, paraît bien être une flatterie à l'adresse de Bruyas, lequel était toujours mélancolique : « J'ai eu bien des tourments depuis vous ; ma vie est si pénible que je commence à croire que mes facultés morales s'usent ; avec ce masque riant, que vous me connaissez, je cache, à l'intérieur, le chagrin, l'amertume et une tristesse qui s'attache au cœur comme un vampire. Dans la société où nous vivons, il ne faut pas beaucoup travailler pour trouver le vide ; il y a vraiment tant de bêtes, que c'est décourageant, à tel point qu'on redoute de développer son intelligence dans la crainte de se trouver dans une solitude absolue. » Ce masque « fatal » de Courbet ne dit rien qui vaille.

En quittant Montpellier, le peintre n'était point encore débarrassé d'une indisposition, qu'il avait contractée sur les bords de la mer. Il rencontra à Lyon, une dame espagnole de sa connaissance, qui lui indiqua un remède radical. Sans doute est-ce par gratitude qu'il lui fit son portrait? Il l'a représentée à mi-corps, de 3/4 à gauche, la tête renversée, et appuyée sur le bras droit, sa main droite se noyant dans les flots d'une opulente chevelure ; elle a une figure aiguë, maigre, de longs sourcils, le nez aquilin et la bouche fine.

De Lyon, il se rendit à Genève, puis à Berne, pour rendre visite à son ami Max Buchon, qui l'attendait avec une grande impatience : il le trouva triste comme la nuit, bien qu'il vint de remporter un grand succès littéraire, à Paris. Buchon venait de publier, en effet, à la *Revue des Deux Mondes* deux contes d'un réalisme savoureux : le *Matachin* et le *Gouffre gourmand*.

De retour à Ornans, il se remet à chasser, « motif d'exercice violent qui ne me déplaît pas » ; puis, tout à coup, il est atteint d'une jaunisse affreuse, à tel point qu'on l'appelle le « Prince d'Orange ». Depuis un mois et six jours, il n'a pas quitté la chambre et n'a rien mangé pendant

deux semaines ; aussi son enbonpoint est tombé. « Jugez un peu comme cela m'arrangeait, moi qui n'avais déjà pas le temps de faire ce que je m'étais proposé pour l'Exposition ! » Cependant, il recommence bientôt à travailler, et même il rêve de se construire un atelier, pour lequel on lui offre un emplacement qui coûtera 4 000 francs.



Les bords de la mer à Palavas.

En attendant, l'Exposition l'occupe beaucoup : « Quel dommage, écrit-il à Bruyas, que nous n'ayons pu faire cette exposition pour notre compte ! c'eût été d'un esprit large et nouveau, en dehors de toutes les vieilles idées du passé. » Voilà un regret qui en dit long, et qui explique, par avance, l'événement de 1855. Il compte envoyer 14 tableaux, parmi lesquels l'*Homme à la pipe*, la *Rencontre*, qu'il trouve « brûlée et noire », mais qu'on aime beaucoup à Ornans, ses

différents portraits et ceux de Bruyas, qu'il prie celui-ci de lui prêter, enfin l'*Atelier*.

Cette dernière œuvre venait à peine d'être ébauchée ; Courbet, ayant achevé l'esquisse, l'avait reportée au trait sur la toile, « qui a 20 pieds de largeur et 12 de hauteur. Cela fait le tableau le plus surprenant qui se puisse imaginer ; il y a 30 personnages, grands comme nature ; c'est l'histoire morale et physique de mon atelier ; ce sont tous les gens qui me servent, et qui participent à mon action. Dans le fond du tableau, se trouvera les *Baigneuses* et le *Retour de la foire* ; sur mon chevalet, je ferai un paysage dans lequel il y aura un ânier et des ânes, qui portent des sacs au moulin. J'intitulerai cela première série, car j'espère faire passer la société dans mon atelier, faire connaître ainsi mes propensions et mes répulsions. J'ai deux mois et demi pour l'exécution ; et il faudra encore que j'aille à Paris faire les nus, si bien que, tout compté, j'ai deux jours par personnage ; vous voyez que je n'ai pas à m'amuser. » Il demande, enfin, à son ami de lui envoyer une photographie de femme nue, qu'il a oubliée à Montpellier : « elle se trouvera derrière ma chaise, au milieu du tableau ; puis, vient votre portrait, et ceux des artistes, qui sont dans des idées réalistes. »

Telle fut la première pensée de l'*Atelier*. Le tableau définitif est un peu différent. Le titre que lui donna le peintre, en 1855, fut : l'*Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*. Courbet, par l'accouplement hardi de ces deux mots incompatibles : *allégorie réelle*, a voulu signifier qu'il entendait présenter au public, sous une forme tangible, les idées, auxquelles il a appliqué ses réflexions depuis 1848, et dont il a proposé des solutions ou des réalisations dans ses œuvres, en même temps que, par reconnaissance, il groupait autour de lui les amis, qui l'ont soutenu et encouragé dans sa lutte pour faire triompher ses théories. C'était là une entreprise complexe et difficile. Comment s'en est-il tiré ?

La scène se passe dans l'immense atelier du peintre ; sur les murs, des armes, des costumes, des instruments et des pipes ; contre une cloison un mannequin, figurant Saint-Sébastien percé de flèches qui représente l'*Art académique*.

Au milieu, un chevalet supporte un paysage de Franche-Comté

avec de grands arbres, que Courbet est en train de peindre ; c'est l'*Art personnel et réaliste de Courbet*. Il est assis sur une chaise carrée, de profil, faisant valoir « le côté assyrien » de sa figure, que les cheveux et la barbe noirs rendent lumineuse par contraste. Il est



L'atelier (groupe central).

vêtu d'un pantalon quadrillé, et d'un veston à col rayé. A ses pieds, un angora blanc. Devant la toile, un petit berger comtois, les pieds nus dans ses sabots, les cheveux embroussaillés, suivant des yeux la main, qui reproduit le paysage, où il est habitué à garder son troupeau ;

à droite, un modèle, une grande femme nue, regarde aussi le peintre travailler ; de profil, sa magnifique chevelure enroulée en chignon sur la nuque, elle retient des deux mains, sur sa poitrine, une grande draperie qui traîne à terre ; ses vêtements sont jetés négligemment sur un tabouret.

A gauche, on voit tous les personnages, auxquels le peintre s'est intéressé, et qui représentent les diverses catégories sociales : au premier rang, assis, un braconnier (la *Chasse*), dont le chien est accroupi tout auprès, contemple, avec dédain, étalés dans la poussière, sur le plancher, un sombrero à plumes noires et un poignard qui figurent la *Poésie romantique;* non loin est une tête de mort sur un journal des Débats (la *Presse*) : les journaux, a dit Proudhon, sont les cimetières des idées. En face, une Irlandaise (la *Misère*) affalée, jambes et poitrine découvertes, allaite son enfant. Derrière, un rabbin en longue robe et toque, au nez aquilin et à la grande barbe (*la Religion hébraïque*); à l'arrière-plan, un juif (le *Commerce*), accroupi, offre une étoffe à un bourgeois, assis, coiffé d'un haut de forme, et qui n'est autre que le vigneron Oudot, grand'père de Courbet (le *Travail de la Vigne*) ; à côté, un paillasse à bicorne (le *Théâtre*), un prêtre (la *Religion catholique*) ; dans le fond, à gauche, un faucheur et un terrassier (*Vie des champs*), un ouvrier désœuvré (*Chômage*), un fossoyeur (la *Mort*), une fille publique (la *Débauche*). Le juif, le marchand d'habits, le paillasse, le curé, le croque-mort et la fille ont été réunis ensemble, comme vivant de l'humanité et l'exploitant.

A droite, près de la baie vitrée qui laisse passer une belle lumière, qui caresse et fait resplendir le corps nu du modèle, douze personnages. Au premier plan, vautré sur une table et lisant, Baudelaire (la *Poésie*) ; à côté, une femme du monde, en crinoline et châle, et son mari visitent l'atelier (les *Amateurs mondains*) ; à leurs pieds, couché sur le plancher, leur enfant feuillette un album (l'*Enfance studieuse*) ; au milieu, contre le chambranle de la fenêtre, deux amoureux s'embrassent (l'*Amour libre*). Champfleury, assis sur un tabouret, en habit sombre, suit du regard le pinceau de Courbet (la *Prose*). Dans le fond : Proudhon (la *Philosophie sociale*), Promayet (la *Musique*), Max Buchon (la *Poésie réaliste*), et Bruyas (le *Mécène de la peinture réaliste*).

Comme on le voit, le sujet qui, au premier abord, peut paraître

confus et touffu, s'éclaire à l'observation attentive ; et quelle que soit l'incorrection et la bizarrerie du sous-titre de ce tableau, ce sont bien des idées, que représentent ces personnages, qu'ils symbolisent ; ce sont des allégories réelles, comme le disait Courbet ; et c'est une réplique vigoureuse à ceux qui l'accusaient de ne peindre que l'apparence des choses, et de négliger la spiritualité des êtres. Mais n'était-ce point, par contre-coup, justifier leurs peintures, et dénier, en fin de compte, au réalisme ce que l'on se figurait jusque-là avoir été son originalité et sa raison ?

Un autre défaut, qui tient à la nature même du sujet, est le manque de cohésion entre tous ces personnages. Au moins dans l'*Enterrement*, auquel l'*Atelier* peut être comparé pour l'importance, les assistants étaient réunis par une cérémonie, à laquelle ils avaient tenu à assister. Mais, ici, la rencontre même n'a pas été possible. Qu'on ne prétende point, en outre, que Courbet est le lien, qui unit tous ces spectateurs. Le groupe de gauche est totalement étranger à celui de droite ; ils ne prêtent aucune attention l'un à l'autre ; ils ne sont point de même sorte. Les miséreux figurent les idées sociales de Courbet ; les mondains s'intéressent non point à celles-ci, mais à l'œuvre du peintre, laquelle, jusqu'ici, et il convient de le reconnaître, n'a pas été sociale, mais naturiste, et ne deviendra socialiste que rétrospectivement, par la volonté souveraine de Proudhon, dont l'influence est dès maintenant prépondérante ; l'esprit de l'*Atelier* en est la preuve.

Enfin, le mérite même des trois parties, qui constituent ce tableau, est inégal. Le groupe de gauche est confus, vulgaire, mal dessiné, mal coloré. L'autre est supérieur ; la dame est bien campée ; les têtes sont expressives, véritables portraits modelés en belle pâte, comme le peintre le savait faire ; et la jeune femme en robe claire, assise sur les genoux de son amoureux, est une jolie tache lumineuse dans ce coin noir.

Mais le groupe du milieu est une pure merveille, et suffirait à lui seul à assurer à cette toile une gloire légitime. Le paysage franc-comtois, avec son ciel bleu profond et ses grands arbres, penchés sur une combe, est très remarquable ; et une fois de plus Courbet a exécuté un portrait de lui vivant, naturel et expressif. Le geste du petit berger est d'une ingénuité charmante, qui fait penser à celui de la petite fille dans l'*Enterrement*, à celui du gamin, dans l'*Aumône du mendiant*, qu'on étu-

diera plus loin, à celui enfin de la pastoure à laquelle font l'aumône les *Demoiselles de village*. Les enfants ne sont pas très fréquents dans l'œuvre de Courbet ; mais, chaque fois qu'il les a représentés, il l'a fait avec une justesse, un sentiment de la naïveté et de la puérilité enfantines, qu'il puisa dans son affection pour son propre fils.

Quant au modèle, il est vraiment admirable. Cette magnifique jeune femme, au corps de déesse, a été peinte, comme elle en était digne, par un artiste amoureux des riches carnations et de la plastique sculpturale. On avait accusé Courbet de ne s'intéresser qu'au laid et au monstrueux : c'était une pure exagération presque une calomnie. Est-il possible de montrer une nuque plus onduleuse, de plus belles proportions de bras, une poitrine plus ferme, un torse plus élégant, des jambes d'un galbe plus harmonieux? Le geste est d'un naturel parfait, comme les sculpteurs grecs en avaient su trouver pour leurs Vénus pudiques. L'histoire de la peinture tout entière compte peu de morceaux de nu aussi beaux que celui-là, et ce groupe central de l'*Atelier* est un pur chef-d'œuvre. La toile appartient aujourd'hui à Mme Desfossés, qui s'en sert comme fond de théâtre. Le Louvre devrait, un jour, lui offrir un autre abri.

Comme on l'a vu dans sa lettre à Bruyas, Courbet était venu achever cette toile à Paris, en automne. C'est en décembre, ainsi qu'il le raconte en une autre lettre à son ami, communiquée à M. Bernard Prost par M. le Dr Coste, exécuteur testamentaire de Bruyas, qu'eut lieu le fameux déjeuner avec M. de Nieuwerkerque, directeur général des Musées impériaux, et intendant des beaux-arts de la maison de l'Empereur, déjeuner dont les péripéties ont défrayé, à ce moment, toute la presse.

Les deux ambassadeurs chargés des pourparlers, étaient C[henavard] et F[rançais], « deux satisfaits et décorés », qui eussent été contents que Courbet se « vendisse comme eux », et qui le supplièrent de se montrer « bon enfant ». Rendez-vous fut pris chez Douix, au Palais-Royal. Le directeur les y attendait, qui annonça tout aussitôt son intention de convertir l'artiste. Pourquoi, en effet, rester seul à faire la mauvaise tête ? Le gouvernement désire voir cesser cet état de choses : si Courbet veut mettre un peu d'eau dans son vin, on lui commandera pour l'Exposition de 1855, un tableau qui sera accepté sur esquisse préalable.

A une pareille ouverture, la fureur du peintre éclate : « Je répondis immédiatement que je ne comprenais absolument rien à tout ce qu'il venait de me dire... ; que je considérais son gouvernement comme un simple particulier ; que lorsque mes tableaux lui plairaient, il était libre de me les acheter .. ; que j'étais seul juge de ma peinture ; que j'étais non seulement un peintre, mais encore un homme ; que j'avais fait de la peinture, non pour faire de l'art pour l'art. mais bien pour conquérir ma liberté intellectuelle, et que j'étais arrivé par l'étude de la tradition à m'en affranchir, et que moi seul de tous les artistes français, mes contemporains, avais la puissance de rendre et de traduire d'une façon originale et ma personnalité et la société ».

— Monsieur Courbet, vous êtes bien fier ! »

— Je m'étonne que vous vous en aperceviez seulement. Monsieur, je suis l'homme le plus orgueilleux de France !

« Cet homme, qui est le plus inepte que j'aie rencontré peut-être de ma vie, me regardait avec des yeux hébétés. Il était d'autant plus stupéfait qu'il avait dû promettre à ses maîtres et aux dames de la cour qu'il allait leur faire voir comment on achetait un homme pour 20 ou 30 000 francs... ! »

Après un silence, le directeur se décide à demander si Courbet participera à l'Exposition. Nouvelle fureur : « Je répondis que je ne concourais jamais, puisque je n'admettais pas de juges ; que, pourtant, il pouvait se faire que je leur envoie par cynisme mon *Enterrement*, qui était mon début et mon exposé de principes, qu'ils se démêleraient avec ce tableau comme ils pourraient, mais que j'espérais, à moi seul (peut-être), avoir l'honneur de faire une exposition en rivalité de la leur, qui me rapporterait 40 000 francs, argent que je ne gagnerais certainement pas avec eux. » Et Courbet lance ce coup droit :

— Rendez-moi d'abord les 15 000 francs que vous me devez !

— Comment, 15 000 francs ?

— Oui, c'est ce que je vous ai fait encaisser dans mes expositions précédentes. Les employés m'ont avoué qu' « individuellement » ils conduisaient 200 personnes par jour devant mes *Baigneuses*.

— Ces personnes n'allaient pas pour les admirer.

— La question n'est pas là ; la vérité est que vous avez touché ces droits, et que la moitié des comptes rendus des journaux portaient sur mes tableaux ».

La fin ne fut pas moins inénarrable : M. de Nieuwerkerke déplorant l'obstination de Courbet, dans son propre intérêt, celui-ci déclarant qu'elle ne serait fatale qu'aux académies ; le premier constatant que le gouvernement, pour la première fois, offrait un déjeuner à un artiste par « coquetterie », le second s'offrant à payer lui-même l'addition. Du coup, M. le Directeur quitte la place, et, comme il passait la porte :

— Monsieur, lui dit Courbet, en lui prenant la main, je vous prie de croire que nous sommes toujours aussi amis.

Puis, il se retourne vers ses deux compagnons, penauds et déconfits, et les traite d'imbéciles. « Ensuite, nous allâmes boire de la bière ! ».....

L'Exposition préoccupait aussi Champfleury, qui écrivait à Max Buchon : Courbet « doit savoir qu'à l'Exposition prochaine les peintres ont le droit d'exposer ce qu'ils regardent comme leurs meilleures œuvres, connues ou non. Cette mesure a été prise pour rallier à l'Exposition le père Ingres, les Scheffer, Delaroche, etc., qui ne produisent plus rien. Courbet doit exposer l'*Enterrement*, et le faire revenir n'importe où il se trouve et à n'importe quel prix. Cette exposition universelle va amener une foule immense en 1855. Chacun sera envieux de voir l'*Enterrement*, dont il a été tant question, et ce tableau est celui de tous, qui représente le mieux les aspirations de Courbet. Il exposera, en outre, ce qu'il jugera convenable ; mais, s'il ne le fait pas, il y perdra. Rien ne prouve mieux la valeur d'un homme que son œuvre revue quelques années plus tard. Si la machine est faible et fausse, malheur à lui ; mais si elle est sérieuse et vraie, alors elle a gagné comme le vin vieux. Je crois que l'*Enterrement* a dû gagner... »

Courbet n'avait garde de se désintéresser de l'Exposition. Dans une lettre à Bruyas, il apprend à son ami qu'il a obtenu une prolongation de 15 jours, grâce à Français, en alléguant trois mois de maladie ; il en a profité pour achever l'*Atelier*, où il ne lui reste plus « que 4 ou 5 personnages à faire... ; il y a 33 personnages grands comme nature. J'avais juré que je le ferais ; il est fait. Vous occupez une place magnifique : vous êtes dans la pose de la *Rencontre*, avec un autre sentiment... : Triomphant et commandeur... Les peintres de Besançon sont venus voir, ils sont renversés ». La réception de l'*Atelier* ne faisait de doute pour personne. Hélas ! il fallut vite déchanter.

Le jury refusa l'*Enterrement* et l'*Atelier*, et n'accepta la *Rencontre* qu'avec peine ; car, on la trouvait, écrit Courbet à Bruyas, « trop personnelle et trop prétentieuse ». Il ajoute : les membres du Jury « ont déclaré qu'il fallait arrêter à tout prix mes tendances en art, qui étaient désastreuses pour l'art français ». Cependant, on accepta onze autres de ses œuvres : les *Casseurs de pierres ;* les *Demoiselles de village ;* la *Rencontre ;* les *Cribleuses de blé ;* la *Fileuse endormie ;* deux *Portraits de Courbet ;* la *Dame espagnole ;* la *Roche de dix heures ;* le *Puits noir ;* et le *Château d'Ornans.*

Devant l'ostracisme, qui frappe l'*Enterrement*, Courbet se décide à faire une exposition particulière. Cette idée l'avait toujours séduit : on se rappelle, en effet, ses exhibitions à Ornans, Besançon, Dijon ; et, dans les lettres à Bruyas, plus haut citées, ne regrettait-il pas, par avance, de ne pouvoir organiser une exposition de ce genre, à son compte ?

Tous ses amis, d'ailleurs, l'y engageaient ; il se laissa faire une douce violence. « J'y ai cédé, écrit-il à Bruyas... Cela me coûtera 10 ou 12 000. J'ai déjà le terrain (avenue Montaigne, 7, Champs-Élysées), avec une location de 2 000 pour 6 mois ; la construction me coûtera 6 ou 8 000. Ce qu'il y a de curieux, cet emplacement est enclavé dans le bâtiment même de leur exposition. Je suis en démarches près du préfet de police pour les formalités. J'ai déjà les 6 000 que vous m'avez donnés. Si vous voulez me faire une reconnaissance de ce que vous me devez encore, et m'envoyer les *Baigneuses*, je suis sauvé ; je gagne 100 000 francs d'un seul coup... Je suis en course depuis le matin jusqu'à la nuit. Portez-vous bien ; dans ce moment-ci, il faut du courage et de la santé... »

Une lettre à ses parents est encore plus explicite : il a fait un marché de sept mois ; l'architecte est M. Isabey, originaire de Besançon ; le bâtiment est placé au milieu d'un jardin planté de lilas : « ce sera charmant ».

Tout va bien ; MM. Fould et de Nieuwerkerque eux-mêmes se montrent enchantés ; le préfet de police, M. Prémorin, l'a reçu avec beaucoup de courtoisie, et lui prédit un gros succès d'argent ; aussi lui impose-t-il un garde municipal à cause de l'affluence probable. « Ici, à Paris, on s'apprêtait à me tuer, cette année ; c'est ce que l'on va voir... C'est Promayet qui tiendra la caisse..., et c'est M. Crétin qui

aura le bureau des cannes et des parapluies. Son fils recevra les cartes. » Il demande qu'on lui envoie son *Retour de la Foire*, pour le finir à temps; Bruyas envoie la *Baigneuse* ; le conseil municipal de Lille refuse l'*Après-dîner* à Ornans, mais il va leur répondre, et, « au besoin, demander une autorisation au gouvernement. » Enfin, il est en courses depuis le matin jusqu'au soir, et, pour le moment, fait faire des photographies de tous ses tableaux, que l'on vendra dans son « Palais de l'Industrie ». « Il y a encore peu de monde, à Paris ; l'exposition n'avance guère ; je crois bien que tout cela est une affaire manquée, en partie; cela manque d'enthousiasme et d'entrain ».

Ailleurs, il s'applaudit de la tournure que prend son entreprise : « Dans tout Paris, on en parle ; et on attend l'ouverture avec impatience. » Il retouche tous ses tableaux. « Je n'ai pas pu obtenir de la ville de Lille mon *Après-dîner à Ornans*; j'ai rassemblé deux fois le conseil municipal, et, malgré cela, ils me l'ont refusé, brutalement, car j'ai toutes les raisons morales pour moi. » Dans une autre lettre, il fait part du succès de la *Rencontre*; on se dit partout, à Paris, *Bonjour, M. Courbet* : « Je crois que je finirai par conquérir l'indépendance nécessaire à l'art ; j'ai été, jusqu'ici, fort bien secondé par le gouvernement... Enfin, cela sera une chose magnifique et sans exemple jusqu'ici ; cela enchante chacun ; moi, quand je considère le bâtiment, je tombe en extase... » Il ne pensait, d'abord, exposer que 27 tableaux ; puis ce furent 30, enfin 40, et 4 dessins. La porte du bâtiment s'agrémenta de cette enseigne :

LE RÉALISME

G. COURBET

EXHIBITION DE 40 TABLEAUX DE SON ŒUVRE

Prix d'entrée : 1 franc.

Le petit catalogue, qui coûtait 10 centimes, renferme, au verso du titre, la profession de foi du peintre, rédigée, paraît-il, par Castagnary. « Le titre de réaliste, disait Courbet, m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres en

aucun temps n'ont donné une idée juste des choses ; s'il en était autrement, les œuvres seraient superflues. »

Aussi, pour couper court aux malentendus, il explique ce qu'il est. « J'ai étudié, en dehors de tout esprit de système et sans parti pris, l'art des anciens et l'art des modernes. Je n'ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres ; ma pensée n'a pas été davantage d'arriver au but oiseux de l'*art pour l'art* Non ! j'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non seulement un peintre, mais encore un homme, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but ». C'était, comme on voit, faire bon marché du titre même de la doctrine ; il y aura lieu d'expliquer plus loin l'évolution que cette préface manifeste.

Les quatre dessins exposés étaient : *Portrait de femme*, appartenant à M. Quantinet ; *Jeune fille à la guitare*, rêverie ; un *peintre à son chevalet ; Un jeune homme.*

Les quarante tableaux peuvent se grouper en Portraits, Scènes de genre, et Paysages. Le premier groupe comprend : les portraits de A. P. (Promayet), artiste musicien ; Champfleury, Baudelaire ; U. C (uenot) ; Jean Journet ; *Tête de femme* (rêverie) ; *Tête de jeune fille* (pastiche florentin) ; portraits de H. B., et de M. G*** ; enfin, divers portraits de Courbet : le *Violoncelliste ; l'Homme blessé, Essai ; Portrait de M***, Étude des vénitiens.*

Dans les Scènes de genre, il y avait ; l'*Atelier ;* l'*Enterrement ;* le *Retour de la Foire ;* les *Baigneuses ;* les *Lutteurs ; Sentiments du jeune âge ; Une femme nue dormant près d'un ruisseau*, (appartenant à M. Lauwick) ; Esquisse des *Demoiselles de village* (au même amateur) ; *Pirate qui fut prisonnier du dey d'Alger.*

Les Paysages étaient les plus nombreux, représentant des sites des environs de Paris : *Paysage de Bongival, saulée* (1851) ; *Paysage de l'île de Bougival* (1848) ; Fontainebleau : *Paysage de Fontainebleau*, forêt (1841) ; *Franchard* (1841) ; et, surtout, la Franche-Comté : *Paysage de la Roche-Founèche* (1841) ; le *Château de Saint-Denis*, vallée de Scey-en-Varais ; *Paysage de la vallée de Scey ;* les *Roches d'Ornans*, le matin ; les *Ombres du soir ;* le *Matin*, vallon (1847) ;

Soleil couchant (à M. Courpon, agent de change); *Génisse et Taureau au pâturage;* les *Roches d'Ornans*, matin. Il y avait enfin un *Paysage de bois d'hiver* (1842); un *Paysage imaginaire*, pastiche des flamands (à M. Quantinet); l'*Affût*, paysage d'atelier (à M. Quantinet), et le *Suicide;* paysage de 1848 (à M. de Lancy).

Champfleury, qui était allé rendre visite à Max Buchon, en Suisse, après un léger détour par Ornans, revint juste à point pour assister à l'ouverture de l'exhibition qui eut lieu le 28 juin, et aussitôt il en rendit compte à son ami; ce fut, suivant lui, un des plus comiques spectacles auxquels il lui fut donné d'assister.

A midi, Courbet, en habit noir, ouvre solennellement la porte. « Théophile Gautier arrive, je crois, le premier, s'assied, regarde une heure et demie les tableaux, tout en flairant de temps en temps Courbet, qui lui, de son côté, n'osait aller à l'ennemi ». Finalement, le critique se retire, et va exhaler sa mauvaise humeur à la porte d'un café, parmi le groupe de récalcitrants, que formaient, entre autres, Chenavard et Peisse, « critique officiel », attaché à l'École des Beaux-Arts.

Après, se présentent le chansonnier Gustave Mathieu, accompagné de quelques *Amis de la Nature*, ses élèves, « lesquels traînent deux petites poupées assez agréables », puis Grassot lui-même. « Connaissez-vous ce grotesque du Palais-Royal, l'homme qui réussit avec des chapeaux éculés, des gestes fous ? on était entré. Le frénétique Grassot, que je ne connaissais pas, s'était pendu à mon bras, me tutoyait et m'expliquait le drame de *l'Enterrement* figure par figure ».

Voici Proudhon, coiffé d'un chapeau « à larges bords en poils de lapin blanc. Jamais on n'inventera plus comique séance que celle qui a réuni Proudhon et Grassot, Grassot lorgnant le soleil pâle, ou plutôt le fromage de Brie qui sert de couvre-chef au philosophe. Deux vieilles dames du monde entrent, sévères et curieuses, un peu étonnées et de la peinture et des *Amis de la Nature*, et du chef du parti des buveurs (Guichardet), qui s'écrie sans regarder : « C'est superbe, mon cher Courbet, superbe !... On ne peut donc pas boire ici ». — Les coquines, amenées par les *Amis de la Nature*, se tenaient médiocrement, riaient, couraient et scandalisaient complètement les dames du monde. Après Grassot, Proudhon m'a expliqué l'*Enterrement* à sa manière. Pensez si on a discuté toute la journée ! »

On discuta tellement que Champfleury, qui revenait pourtant de voyage, l'esprit calme, rentra chez lui, le soir, « ne comprenant plus rien aux arts. Tout ce que j'ai cru remarquer, c'est que l'ensemble est bon, et que les anciens tableaux ont beaucoup gagné, ce dont j'étais certain. La comédie des discussions sera gaie pendant une huitaine ; il ne restera plus qu'à faire les frais de l'exhibition... »

Ces lignes ne sont point exemptes d'une certaine amertume, car Champfleury sentait Courbet lui échapper, allant à d'autres amitiés et à d'autres influences. On la retrouve, plus accusée encore en deux fragments de lettres, citées par Jules Troubat dans une *Amitié à la d'Arthez*. La première fait allusion à une perte de Courbet à la Bourse : « Avec la perte est venu le dégoût du travail. La critique l'abat. Depuis son exposition, il n'a rien fait que de courir les cafés, prêcher, passer les nuits. Il aurait dû quitter Paris depuis longtemps, et se retremper dans son pays. Je déplore son manque de bon sens, parce que j'aime beaucoup l'homme, mais les conseils ne peuvent rien sur lui, et je le vois dans Paris comme une feuille d'arbre tournoyant dans un tourbillon. » Ailleurs, il avait formulé cette appréciation sur son ami : « J'ai l'habitude de ne jamais contrarier Courbet et je lui laisse dire tout ce qu'il veut. Vous jetteriez une goutte d'eau sur un poêle rouge. La réalité vis-à-vis de Courbet, c'est la goutte d'eau... »

La seconde lettre, du 22 juillet, est désenchantée : le prix d'entrée n'est plus que cinquante centimes : « La recette a été mince jusqu'à présent. Quelques articles de blague, et c'est tout. Je n'avais l'intention de rien faire, mais j'ai fini par écrire un article dont je ne suis pas content, et cela uniquement dans le but de donner, autant que possible, la publicité à cette tentative qui doit finir par faire rentrer Courbet dans ses frais. Si cet article parait, je vous l'enverrai, car il y a dedans quelques violences difficiles à faire digérer. »

Il parut le 2 septembre à l'*Artiste*, sous le titre : *Du Réalisme, lettre à Madame Sand*, en réponse à une lettre du 18 janvier 1854, où la romancière manifestant une certaine défiance contre le réalisme, disait : « Prenez garde, avant de ramasser un gant quelconque, de bien savoir si c'est un gant. C'est peut-être un chiffon, l'ombre d'un chiffon... » Et il a été réimprimé dans le volume de Champfleury intitulé : *Le Réalisme*.

Qu'est-ce que le réalisme ? interroge l'écrivain. « Le nom me fait horreur par sa terminaison pédantesque ; je crains les écoles comme le choléra ». Tous les hommes nouveaux, à personnalité tranchée, sont taxés et incriminés de *réalisme*, tels Wagner et Gérard de Nerval. « Je ne vous définirai pas, Madame, le réalisme ; je ne sais d'où il vient, où il va, ce qu'il est ; Homère serait un *réaliste*, puisqu'il a observé et décrit avec exactitude les mœurs de son époque ».

Or, Courbet, qui est traité de factieux, n'a pas fait autre chose, ou du moins, il a oublié qu'il ne devait représenter que les grands seigneurs, comme Velasquez et Largillière ; mais un humble paysan d'Ornans n'est-il pas aussi intéressant, sinon plus, qu'un magistrat ou qu'un infant ? On ne peut nier que Courbet ne soit né peintre ; il a une profonde nationalité locale ; il possède au plus haut degré la conviction. Il ne cherche pas à peindre le laid pour le laid, mais il peint ce qu'il voit, et atteint, par là, à l'idéalisme, ainsi que Proudhon conclut à propos de Courbet dans sa *Philosophie du Progrès* (1853) : « Que le magistrat, le militaire, le marchand, le paysan, que toutes les conditions de la société, se voyant tour à tour, dans l'idéalisme de leur dignité et de leur bassesse, apprennent par la gloire et par la honte, à rectifier leurs idées, à corriger leurs mœurs et à perfectionner leurs institutions ».

Cette lettre, comme on le voit, n'est pas très expressive. Pouvait-elle l'être davantage ? Elle s'accorde avec la préface de l'*Exhibition* pour rejeter le terme de réalisme, dont on accablait les nouveaux venus. On se rendait compte qu'il y avait toujours eu des observateurs attentifs de la réalité, et que la nouveauté, apportée par Courbet, était moins le réalisme de son observation, que la volonté, au temps de l'Ingrisme et du Romantisme, de donner à cette observation des sujets différents, c'est-à-dire, la vie des campagnes et des petites villes provinciales, avec leurs qualités et leurs défauts. Idée neuve, originale, féconde : venue, non point après réflexions lentes et mûres, mais par simple instinct, à un peintre bien doué, qui est une force inconsciente lancée dans le monde à l'instant qu'il fallait, et accomplissant sa parabole malgré tous les orages, suivi d'un sillage lumineux où l'art entier s'éclaira.

Les esprits fins et pénétrants, encore qu'ils en eussent, ne s'y trompèrent pas, et, en première ligne, Delacroix, mieux disposé qu'à



L'ATELIER.

Héliogravure.





une précédente visite : « En sortant, écrit-il le 3 août, je vais voir l'exposition Courbet, qu'il a réduite à dix sous. J'y reste seul pendant près d'une heure, et j'y découvre un chef-d'œuvre dans son tableau refusé (l'*Atelier*). Je ne pouvais m'arracher de cette vue. Il y a des progrès énormes, et, cependant, cela m'a fait admirer son *Enterrement*... Dans celui-ci les personnages sont les uns sur les autres, la composition n'est pas bien entendue. Il y a de l'air et des parties d'une exécution considérable : les hanches, la cuisse du modèle nu et sa gorge, la femme de devant qui a un châle. La seule faute est que le tableau qu'il peint fait amphibologie ; il a l'air d'un vrai ciel au milieu d'un tableau. On a refusé là un des ouvrages les plus singuliers de ce temps ; mais ce n'est pas un gaillard à se décourager de si peu. »

Charles Baudelaire, dans une page reproduite dans les *Curiosités esthétiques*, compare Courbet à Ingres : « M. Courbet, lui aussi, est un puissant ouvrier, une sauvage et patiente volonté ; et les résultats qu'il a obtenus, résultats qui ont déjà pour quelques esprits plus de charme que ceux du grand maître de la tradition raphaëlesque, à cause sans doute de leur solidité positive et de leur amoureux cynisme, ont, comme ces derniers, ceci de particulier qu'ils manifestent un esprit de sectaire, un massacreur de facultés. La politique, la littérature produisent, elles aussi, de ces vigoureux tempéraments, de ces protestants, de ces antisurnaturalistes, dont la seule légitimation est un esprit de réaction quelquefois salutaire. La providence, qui préside aux affaires de la peinture, leur donne pour complices tous ceux que l'idée adverse prédominante avait lassés ou opprimés. Mais la différence est que le sacrifice héroïque que M. Ingres fait en l'honneur de la tradition et de l'idée du beau raphaëlesque, M. Courbet l'accomplit au profit de la nature extérieure, positive, immédiate. Dans leur guerre à l'imagination, ils obéissent à des mobiles différents ; et deux fanatismes inverses les conduisent à la même immolation. »

L'article de Paul Mantz dans la *Revue française*, avec ses réserves et ses éloges, témoigne une fois de plus combien cet esprit curieux mettait de libéralisme et de conscience dans ses appréciations. Le critique approuve Courbet d'avoir fait une exposition particulière, puisque le jury lui avait refusé une œuvre « sincèrement, loyalement peinte, et pleine de qualités honorables ». Il se trouvait en cas de légitime défense. La *Rencontre*, à son sens, n'est qu'un portrait de

plus. Les *Cribleuses*, dont personne ne parle, sont une peinture ferme et savante, « un souvenir heureux de réalité », et les paysages « très pittoresques et très vrais ». L'*Atelier* est excentrique, bizarrement éclairé, et la perspective n'en est pas heureuse. Mais la couleur « saisit l'œil » par ses tonalités vigoureuses, qu'égaient « le paysage vert et le corps d'un blanc rose de la femme nue. Il n'y a pas à l'Académie un seul peintre qui sache combiner un pareil assortiment de tons. » Le vivant relief de certaines figures, et la réalité étonnante des objets ou des personnages sont extrêmement remarquables. Bref, Courbet est une des « espérances » de Paul Mantz, bien que disciple des bolonais, manquant de ce frémissement que laissent les orages intérieurs, et n'exprimant point les sentiments.

Maxime du Camp ne cache pas son mépris pour la peinture réaliste : « M. Courbet a choisi lui-même, de son plein gré, la place qu'il désirait avoir dans la presse ; il a mis son nom et son boniment à la quatrième page des journaux entre les dragées vermifuges et l'essence de salsepareille. Ce n'est plus de notre ressort ».

Théophile Gautier, dans le *Journal officiel*, reproche aussi au peintre d'avoir installé le réalisme dans une baraque ; puis, après avoir remarqué que Courbet ne s'applique pas à lui-même les procédés du réalisme, mais se réserve « les tons frais et purs, et caresse sa barbe frisée d'un pinceau délicat », il s'en prend à la *Dame espagnole* : « Nous avons vu les gitanas sur le seuil de leurs antres, creusés dans les flancs de Monte-Sagrado, à Grenade, au Barrio de Triano, à Séville, hâves, maigres, brûlées du soleil. Mais aucune d'elles n'était si noire, si sèche, si étrangement hagarde que la tête peinte par M. Courbet. Nous ne demandons pas des tons roses, une fleur de pastel, mais encore faut-il peindre de la chair vivante : Juan Valdès Leal, le peintre de cadavres, dont les tableaux font boucher le nez aux visiteurs de l'hôpital de la Charité, à Séville, n'a pas une palette plus faisandée, plus chargée de nuance vertes et putrides. Le courageux modèle, qui a posé pour cette bizarre peinture, doit avoir été prodigieusement flatté en laid ». Il ne faut point oublier que Gautier écrivait au *Journal officiel ;* et il désirait sans doute placer dans une de ses chroniques le nom romantique de Juan Valdès Léal.

La *Rencontre* inspira au chansonnier Gustave Mathieu un quatrain amusant :

> Passant, arrête-toi : c'est Courbet que voicy,
> Courbet dont le front pur attend le diadème :
> Et ne t'estonne pas s'il te regarde ainsy :
> Courbet te regardant se regarde luy-mesme.

Théodore de Banville consacra l'occidentale sixième des *Odes funambulesques* à cette toile. Le poète se promène dans la campagne, et, pour la première fois, la nature lui paraît « horrible à voir » :

> Le profil de Grassot et le nez d'Hyacinthe
> Se dessinaient partout dans les nuages gris.

Les saules montraient

> Tant de gibbosités, de goitres et de ventres
> Que je les prenais tous pour d'anciens barytons

Les fleurs de la prairie

> Arboraient des tons crus de pains à cacheter.

Alors, le poète, saisi de douleur, demande à Cybèle qui l'a « tordue » ainsi ; d'un air découragé, elle lui répond :

> Ami, si tu me vois à ce point triste et laide,
> C'est que monsieur Courbet vient de passer par là.

Le feuillage, les gazons, les rameaux, les saules, tout chante en chœur :

> Bonjour, monsieur Courbet ! Comment vous portez-vous ?

A quoi répond, une voix lointaine, pleine de joie et d'orgueil :

> Merci ! bien le bonjour ; cela ne va pas mal.

Le poète regarde alors de ce côté, et voit Courbet, avec « sa barbe pointue escaladant le ciel », remonter en diligence. On ne peut avoir plus d'esprit que Pierrot.

Il n'y en avait pas dans la pièce que Champfleury, Courbet et leurs amis allèrent voir aux Variétés, le 12 décembre : « Rien de plus misérable et de plus niais que ces revues de fin d'année ; mais nous avons fini par rire. Le comédien Arnal a persécuté les auteurs pour avoir un

acte entier sur Courbet. Il savait que sa peinture, sa personnalité, rendent l'acteur hydrophobe, comme les réactionnaires sous la République. Vous verrez des feuilletons là-dessus dans tous les journaux. Gautier en a parlé dans le *Moniteur*. Le père Jay, Etienne, du *Constitutionnel*, n'étaient réellement pas plus ramollis quand ils défendaient le classicisme contre le romantisme. Il n'y a pas de plaisir à lutter contre de si vieux adversaires ».

Les flons-flons d'Arnal, dus à Cogniart frères, et chantés sur l'air : *Avez-vous vu dans Barcelone*..., se terminaient sur le repentir de Courbet, lequel était supposé se jeter désormais dans l'idéal. Le comique prenait ses désirs pour la réalité. Cependant, il y avait une part de vérité dans cette supposition. L'exhibition du peintre clôt une période de son activité. Il a conquis désormais l'attention des amateurs, du public et de la critique ; il a imposé sa façon de concevoir la peinture, et, à la force des coudes, il s'est fait sa place entre le classicisme et le romantisme. La lutte a été ardente ; la victoire est encore disputée ; l'effort ne doit pas se relâcher un instant. Mais, quelle que soit la modicité du résultat matériel de l'Exhibition, quand le maître ferma la porte de sa « baraque », il dut s'estimer satisfait : désormais, le réalisme avait droit de cité dans l'art.

V

1856 : POLÉMIQUES A PROPOS DU RÉALISME. — LA NOTICE DE TH. SILVESTRE. — SALON DE 1857 : « LES DEMOISELLES DES BORDS DE LA SEINE » ; « LA CURÉE » ; « LA BICHE FORCÉE A LA NEIGE ». — LE NATURALISME ET CASTAGNARY. — DEUXIÈME VOYAGE A MONTPELLIER ; L'HISTOIRE DE M. T... — 1858 : SÉJOUR A FRANCFORT. — L'ATELIER DE COURBET EN 1859. — VOYAGE A HONFLEUR. — « LE NAUFRAGE DANS LA NEIGE » (1860).

Les lettres de Champfleury à Buchon indiquent que Courbet avait été très surmené par l'Exposition, et qu'il avait grandement besoin de quitter Paris. C'est ce que confirme le peintre lui-même dans une lettre à ses parents, qui est de la fin d'août : « Je suis si fatigué que je ne tiens plus debout ; il me tarde terriblement d'être à Ornans ». Il venait d'assister au concert monstre, que dirigeait Berlioz, au Palais de l'Industrie : « c'était magnifique au point que c'est difficile à dépeindre. Il y avait mille musiciens tant chanteurs qu'instrumentistes ; il y a eu un enthousiasme étonnant, et je crois qu'il y avait 15 ou 20 000 personnes ». Des amis de Gand lui demandent de venir passer quelques jours chez eux ; il a accepté, car ce sera pour lui « une superbe occasion de visiter la Belgique, et d'y voir beaucoup de tableaux de grands maîtres hollandais, qui sont très utiles » à son « instruction ». On lui avait proposé aussi de faire un portrait à Dieppe ; mais c'est un détour de 150 lieues qu'il n'est pas en état de supporter.

Assez souvent Courbet a donné des preuves de son immense orgueil pour qu'il faille signaler, au passage, les témoignages de sa modestie occasionnelle et de sa déférence constante pour les maîtres hollandais, qui ont été ses vrais éducateurs, avec les espagnols. Quant aux

bolonais, qu'on lui a jetés à la tète si souvent, on peut affirmer qu'ils n'ont influé en rien sur sa formation; il ne les a pas connus, et, d'ailleurs, les sujets religieux lui ont toujours répugné.

Une seconde lettre des premiers jours de septembre montre le peintre agréablement installé à Gand. La Belgique, à son avis, est un « pays de cocagne. Je suis reçu comme un prince, ce qui n'est pas étonnant, car je suis dans des comtes, des barons, des princes, etc. Nous sommes tantôt en dîners, tantôt en calèche ou à cheval dans les promenades de Gand. Pour les dîners, je n'ose plus en parler ; je ne sais pas si on sort de table quatre heures par jour. Je crois que si j'y restais davantage, je m'en retournerais comme une tour. Malgré cela j'ai déjà fait deux portraits bientôt ». Il annonce, enfin, qu'il a vu Bruxelles, Malines, Anvers, Termonde, qu'il ira bientôt à Bruges et Ostende; il reviendra par Louvain, Liège, Dinan (c'est là qu'il peignit la *Roche à Bayard*), Cologne, le Rhin jusqu'à Mayence, Strasbourg, Mulhouse, Besançon, et arrivera vers le 15 à Ornans.

Tandis qu'il rentrait au pays pour se reposer, la polémique continuait dans les journaux à son sujet. La lettre de Champfleury à M[me] Sand avait mis le feu aux poudres. Champfleury cependant n'était point allé à la bataille avec une ardeur aveugle, et le scepticisme l'avait déjà effleuré. « Quant au *réalisme*, écrit-il un jour à Buchon, je regarde le mot comme une des meilleures plaisanteries de l'époque. Courbet seul s'en est servi avec la robuste foi qu'il possède heureusement, et qui ne lui permet pas de douter. Ma sincérité m'a longtemps fait lutter, avant de me servir du mot, car je n'y crois pas. Le réalisme est aussi vieux que le monde ; de tout temps, il y a eu des réalistes... Le réalisme fait des progrès, je le sens, mais il faudrait beaucoup d'effronterie pour le répandre. Malheureusement, j'ai trop de bonne foi, de sincérité, pour m'attacher à un mot. Courbet, était, lui, plus malin et plus naïf quand il en parlait. Je crois qu'il était les deux ensemble... » Et, d'autres fois : « La comédie du réalisme m'irrite, parce que, au fond, ce n'est qu'une comédie, et que je ne veux pas tromper le public qui, d'ailleurs, finit toujours par voir clair... L'acharnement qu'on déploie contre Courbet vient d'une réaction bien légitime contre sa vanité exagérée, et j'en subis un peu le contre-coup... Les journaux m'agacent ; je ne peux plus ouvrir un journal sans y trouver mon nom. J'en suis juste à la position de Courbet, comme un chat qui se sauve traînant à sa queue la casse-

role du réalisme que des polissons y ont attachée... Du jour où je verrais le réalisme mal compris suivant moi, et porter de mauvais fruits, j'abandonnerais le réalisme, quitte à passer pour réactionnaire. Ce n'est pas ainsi qu'on réussit en politique ni en littérature. »

Le public ne savait pas ces hésitations, et il faut dire que Champfleury ne les trahissait pas en dehors de ses lettres. Quant à la critique, elle croyait combattre contre un ennemi très uni, et, pour ce motif, frappait plus fort. Le 24 octobre, Champfleury s'esclaffait de deux articles publiés par Jules Janin aux *Débats*, malgré une goutte terrible, et où il confondait dans une même exécration George Sand, l'acteur Rouvière, Courbet et *Maître Favilla*, joué alors à l'Odéon. Ce qui motivait une lettre éplorée de Nohant, et cette interrogation : « Rouvière est-il un réaliste ? » Et le destinataire de conclure : « Vraiment, la bouffonnerie se mêle à tout cela. J'en ai ri de grand cœur. » Mais dès cette époque, Champfleury se décelait ce qu'il ne cessa jamais d'être, « un chercheur, un trouveur, qui se dégoûte trop tôt de ses trouvailles », comme il se définit lui-même dans une note inachevée destinée à M. Cuvillier-Fleury, lequel l'engageait, en 1882, à concourir pour le prix Vitet, à l'Académie française.

Le 16 avril 1856, il écrit : « Courbet ne vend pas ; il est attaqué ; mais quel est le grand artiste qu'on n'a pas fait mourir à petit feu ? Si les cris, les conseils vous font changer de route, c'est que vous n'avez pas une ligne arrêtée dans la tête. Alors que sont les systèmes ? Des mensonges, puisqu'ils cherchent à tromper le public sur le manque de rectitude d'un esprit égaré. » Cette lettre fait pressentir un nouveau sujet de malentendu entre les deux amis : Champfleury croyait s'apercevoir, en effet, que depuis son Exhibition, Courbet, s'écartant de sa voie, cherchait à flatter le goût public et à ne plus le heurter.

Ce soupçon est vite devenu certitude, comme on peut le voir en une lettre de 1857 où il trouve affreuses les *Demoiselles des Bords de la Seine* : « Décidément, Courbet ne comprend rien aux femmes. Vous allez me trouver corrompu. Je vous ai toujours dit que, depuis l'*Enterrement*, notre ami avait perdu la piste. Il a trop tâté le pouls de l'esprit public. Il veut lui plaire, et il n'a pas la souplesse nécessaire pour cela. Courbet devrait rester un franc et solide franc-comtois... Flatter le goût public ! Étonner les gens ! Aucun moyen n'est le bon. C'est se flatter soi-même par des œuvres qu'on aime, à quoi il faudrait

arriver. Courbet me raconte un sujet de tableau très beau à peindre, l'*Abattoir à Ornans*, et il me dit : « Mais tout le monde en sera choqué ! » Moi, je vois le tableau ; le sujet ne me répugne pas, et je ne vois pas pourquoi Courbet s'inquiète des sentiments des acheteurs, puisqu'il vendra avec beaucoup de peine les concessions comme le *Chevreuil* ».

C'est la même idée que l'on retrouve exposée par Castagnary dans la préface de l'*Exposition des œuvres de Courbet* (mai 1882), où il montre le peintre en butte aux critiques violents de 1855 ; et il conclut : « A quoi bon s'acharner? Courbet sentit qu'il y userait son énergie et sa jeunesse. Il jugea qu'en somme il valait mieux chercher dans une autre direction : sans rien abandonner de ses idées, il pourrait éviter les froissements et laisser agir le temps, ce grand conciliateur... Sans fuir précisément l'humanité, il considéra davantage le ciel et la mer, la verdure et la neige, les animaux et les fleurs... Des *Baigneuses* de 1853, accusées d'être épaisses et crasseuses, il monta aux nudités élégantes de la Parisienne... » En d'autres termes, il y aurait eu révolution dans la carrière de Courbet. Cette opinion paraît singulièrement exagérée ; la révolution ne fut qu'une simple évolution, que préparent, étape par étape, toutes ses œuvres, les premières contenant en germe tout le développement postérieur : élégance et vulgarité, force et finesse.

La technique, elle aussi, reste la même ; tout ce qu'on peut noter en ces années qui suivent l'exposition de 1855, c'est un éclaircissement lent, progressif, de la palette, qui s'opère sous l'influence du voyage à Montpellier et à la mer, et qui aboutira bientôt à un résultat capital dans l'histoire de l'art au XIXe siècle. Mais Champfleury et Castagnary étaient trop près des événements pour les apprécier en toute justice ; ils manquaient du recul nécessaire.

Les lettres de Courbet, à ce moment, le montrent fort occupé à faire cesser l'exil de son ami Buchon ; mais il se heurte à la répugnance que montre celui-ci à signer sa demande en grâce et l'engagement de ne plus s'occuper de politique. Cependant, le moment est favorable : « L'impératrice va faire un empereur ; ici, tout le monde est en prière ; et la bourse hausse. Je te dirai que je joue à la Bourse. J'ai acheté 25 autrichiens ; il faut bien que l'avènement du nouvel empereur me rapporte aussi quelque chose. Tout va bien, comme tu

peux voir. A toi, ça te rapportera ton élargissement ». Il annonce aussi à son ami que Théophile Silvestre vient de lui consacrer une notice dans son *Histoire des artistes vivants; Études d'après nature*, à Paris, chez E. Blanchard.

Cette notice est ornée d'une lithographie de Masson, représentant Courbet en buste, de 3/4 à gauche, la main gauche sur la hanche, et vêtu d'une élégante redingote. Selon Silvestre, Courbet est un « très beau et très grand jeune homme de trente-six ans et demi. Sa remarquable figure semble choisie et moulée sur un bas-relief assyrien. Ses yeux noirs, brillants, mollement fendus et bordés de cils longs et soyeux, ont le rayonnement tranquille et doux des regards de l'antilope. » La moustache est à peine indiquée sous le nez aquilin ; il porte la barbe en éventail. Les lèvres sont épaisses, sensuelles, froissées ; la peau est délicate, fine comme le satin, brune, olivâtre et changeante. Le crâne conique, « clérical », et les pommettes saillantes marquent l'obstination.

Au moral, Courbet est une nature tiède, incrédule, « à l'abri des folies morales et des grands chocs de l'imagination. Il n'a de violent que l'amour-propre : l'âme de Narcisse s'est arrêtée en lui dans sa dernière migration à travers les âges ». Sa vanité immense est du moins naïve et courageuse. Il a le désir de tout connaître et de tout juger ; mais, son instruction ayant été très rudimentaire, ses efforts pour paraître un penseur le couvrent de ridicule. Il est très gouailleur, et discerne avec une grande finesse les travers des gens, qu'il excelle à mimer. L'univers entier se ramène à lui.

Sa vie est « pleine de probité, de douceur, d'obligeance et de sagesse... Il ment souvent, mais avec innocence... Il adore l'originalité des opinions et l'excentricité des paroles... Il se croit parvenu à la connaissance et à la possession de lui-même... » Son indépendance est mêlée de bon sens et de caprices burlesques.

Ses théories sont simples : la seule histoire qu'un artiste puisse raconter, est l'histoire contemporaine ; l'originalité, l'indépendance, l'actualité significative sont les plus hautes qualités que doive posséder un artiste. Il est nécessaire qu'il étudie la tradition pour profiter des découvertes successives, et surpasser les ancêtres ; mais il faut qu'il l'oublie quand il entreprend sa première œuvre originale. La peinture est un art volontaire et mathématique.

De là les défauts de Courbet : sa préoccupation incessante de mettre d'accord la pensée, la composition, le dessin et la couleur, refroidit ses facultés naturelles. Ses scènes sont inertes, mais son exécution est d'une rare solidité ; ce siècle n'a pas eu deux praticiens de cette sorte.

Quelle est sa technique ? Il commence par préparer sa toile, selon le caractère du tableau ; ainsi, en brun pour les *Lutteurs*, en rouge pour les *Demoiselles de village*, pour obtenir du sombre ou de l'éclat. Il dessine *grosso modo* les personnages et les objets au crayon blanc, et les reconstruit souvent jusqu'à trois fois. « Il fait grand usage du couteau à palette qui dépose la couleur sur la toile avec une franchise éclatante et brutale, tandis que les poils du pinceau creusent de petits sillons où la lumière vient s'émousser et s'éteindre, comme dans le tissu du velours ». Il poursuit l'harmonie en allant de l'ombre la plus forte à la lumière la plus vive ; sa dernière touche est ce qu'il appelle sa *dominante*. Ainsi, le soleil, à l'aurore, pénètre peu à peu l'ombre de la nuit, dessine les formes des objets, puis les accuse en toute plénitude. L'harmonie de ses tableaux est une simple résultante de tons partiels juxtaposés ; de cette façon il obtient le relief des objets, la profondeur aérienne, l'harmonie de la couleur.

Ici, une parenthèse s'impose. Cette juxtaposition des tons partiels, que Silvestre a très bien discernée, est l'acheminement vers la division de la lumière, l'analyse de ses parties consécutives, que l'impressionnisme ne tardera guère à proclamer comme la base même de la peinture. Déjà Manet et Monet y pensaient à cette époque ; ils étudiaient avec soin les œuvres de Courbet ; et ce n'est point un paradoxe de soutenir qu'elles contenaient le germe de la nouvelle doctrine, étant donné, d'autre part, que la palette de l'artiste s'éclairait de plus en plus, et inclinait vers la blancheur des colorations atmosphériques. On eût certes bien étonné le maître d'Ornans si on l'eût appelé plus tard l'*aïeul de l'Impressionnisme*. Mlle Juliette Courbet raconte que son frère la pria d'aller visiter, par courtoisie, une exposition de Manet : « Moi, disait-il, je n'aimerais pas rencontrer ce garçon, qui est sympathique, travailleur, qui tâche d'arriver. Je serais obligé de lui dire que je ne comprends rien à sa peinture, et je ne veux pas lui être désagréable ». Ce père ne reconnaissait pas sa descendance. Plus clairvoyant que lui, Francis Wey, dans ses *Mémoires inédits*, l'accuse

formellement d'avoir créé cette progéniture. Cette paternité ne fait point de doute pour M. Roger Marx, qui constate dans ses *Études sur l'École française* que, si le titre de chef de l'école du plein air revient en propre à Claude Monet, « celui-ci a repris, poursuivi et fait triomphalement aboutir les recherches luministes encore timides, indécises et confuses de Courbet... » Or, Claude Monet est né en 1840. Sa correspondance avec Boudin montre qu'aux approches de 1860, il regardait avec grand soin la peinture du maître réaliste. Ces recherches analytiques de lumière ne sont point du reste le seul profit que les impressionnistes retirèrent de l'étude de Courbet : ils apprirent, en outre, à son école à renoncer aux sujets mythologiques et historiques, et à ne représenter strictement que la réalité contemporaine.

Ces conclusions d'une importance si capitale pour l'étude de l'évolution picturale au XIX[e] siècle, Silvestre ne pouvait point encore, et pour cause, les formuler. Mais ses observations à ce sujet montrent sa clairvoyance. On sent qu'il a vu travailler Courbet, et observé avec soin sa technique. Il a remarqué, en outre, que le peintre empâte également toutes les parties de la composition : les premiers plans, les horizons, les ombres, les lumières. « Ce n'est que par la qualité du ton et par la précision du modelé qu'il fait avancer ou reculer les objets dans la perspective, au lieu d'employer les frottis et les glacis, moyens factices et impuissants. C'est en composant les tons sur sa palette que le peintre doit calculer les phénomènes de la lumière, de la couleur, et mesurer l'étendue de l'espace qu'il veut rendre sensible à nos yeux ».

Mais, au gré de Silvestre, Courbet s'applique trop à son observation, et, à force d'exactitude, il devient l'esclave du modèle. Il faut qu'il examine depuis longtemps un homme ou un pays pour se risquer à les peindre. Cette rigueur de « NATURALISME » (le mot est à retenir à cette date) est une réaction violente contre les artistes qui peignent de souvenir.

De plus, si ses paysages sont très vrais, ils n'ont que la vérité matérielle ; le sentiment leur manque. Il y a aussi dans ses œuvres trop de provincialisme, un amour excessif du scandale. Il a le tort de se cantonner dans le contemporain et les sujets terre-à-terre ; il oublie que l'imagination est « le principe des chefs-d'œuvre qui ont illuminé les siècles ».

Telle est cette étude, intéressante et assez juste dans son ensemble. Mais Silvestre s'y était plu, dans le détail, à harceler Courbet de traits souvent empoisonnés, que celui-ci ne reçut point de bonne grâce. Cette notice ne lui paraît pas « faite », écrit-il à Buchon. « Il me semble que c'est plutôt la sienne que la mienne... Ce n'est pas moi. Il a été très maladroit en me faisant parler ; ou s'il voulait me faire parler, il aurait fallu que je corrige les épreuves. Tout cela est fait juste au rebours de ce que j'avais pensé. C'est encore un homme qui a la maladie des Dandins : il veut juger, il faut qu'il juge, même ce qu'il ne sait absolument pas. Silvestre, quoique réaliste, me sacrifie au profit du romantisme. Il a enlevé de mes notes ce qu'il y avait de substantiel, puis a mis le tout sur un ton demi-bouffon, afin de tourner la question et d'esquiver la responsabilité d'une chose qu'il ne pouvait pas faire. Je ne parle pas de toutes les bêtises qu'il me fait dire. Ceci tient à son pays ; tous les gens du Midi sont comme cela... » Ce n'est pas d'aujourd'hui que date la susceptibilité des artistes !

L'*Artiste*, qui avait déjà inséré la lettre de Champfleury à George Sand, s'était fait aussi le propagateur de la renommée de Courbet, en reproduisant plusieurs de ses œuvres. En 1856, on y publia deux gravures qui représentaient la *Vallée d'Ornans* et la *Vallée de la Loue* (31 avril et 19 octobre).

Courbet, lui-même, n'était pas resté inactif dans son pays. De 1856 datent, en effet, un *Renard dans la neige* (soleil couchant); le *Cerf mourant*; une *Jeune fille cueillant des fleurs* (à M. Frédéric Ohears, qui l'a déposé au *Museum of fine arts*, de Boston); un *Paysage* (musée de Marseille); et trois paysages, achetés depuis par M. Hecht : deux *Forêts de Fontainebleau*, effet d'été, et effet d'automne, avec un *Torrent*. Mais ses toiles les plus importantes, ébauchées à Ornans, et terminées à Paris, furent celles qu'il exposa au Salon de 1857.

Cette année, le jury fut composé exclusivement des quatre premières sections de l'Académie des Beaux-Arts ; on avait supprimé la clause qui permettait aux artistes d'élire la moitié de ses membres. C'était une mesure de réaction, que souligna M. Fould, ministre d'État, dans son discours aux jeunes talents, après l'Exposition : « L'art est bien près de se perdre lorsque, abandonnant les pures et hautes régions du beau et les voies traditionnelles des grands maîtres, pour suivre

les enseignements de la nouvelle école du réalisme, il ne cherche plus qu'une imitation servile de ce que la nature offre de moins poétique et de moins élevé... » Peine perdue ; l'Exposition de Courbet eut une grande vogue, et le jury fut obligé de lui décerner un rappel de sa précédente médaille. « Mes tableaux ont eu beaucoup de succès, écrit le peintre, en septembre à son ami Fajon, de Montpellier ; ils sont en Belgique où ils font de même. » Et le 2 novembre 1857, M. L. Kohlbacher, inspecteur du *Francfurter Kunstverein*, lui rappelle la promesse qu'il a eu « la bonté » de faire à la Société des Beaux-Arts d'envoyer ces mêmes tableaux à son Exposition : « Le moment approchant, je viens me rappeler à votre bon souvenir avec cette assurance que la Direction ainsi que moi nous ferons tout le possible dans votre intérêt. » On peut retarder le succès d'un véritable maître, mais non le faire avorter.

Les œuvres, ainsi incriminées par le ministre d'État, étaient : les *Demoiselles des Bords de la Seine* ; la *Chasse au chevreuil dans les forêts du grand Jura*, appelée aussi la *Curée* ; la *Biche forcée à la neige*, qui comptent parmi les plus belles de Courbet ; avec les *Bords de la Loue*, le *Portrait de Gueymard de l'Opéra*, et celui de *M. A. P.*

Courbet a représenté l'acteur Gueymard dans son rôle de *Robert le Diable*, au moment où il chante le couplet célèbre :

« Oui, l'or est une chimère ! »

Il est de trois quarts à gauche assis, tout armé, sur le coin d'une table, où sont des dés, et sur laquelle se penchent ses deux partenaires ; de la main gauche il tient son épée, et de la droite il élève le cornet, qui va décider de sa fortune. Le geste est théâtral, comme il convenait ici, et le fond de paysage avec la draperie sombre fait valoir la figure, qui s'enlève en pleine lumière.

Les *Demoiselles des Bords de la Seine* sont un des chefs-d'œuvres de Courbet et peuvent aller légitimement de pair avec les *Casseurs de pierres* ou l'*Enterrement*. C'est sur les rives du fleuve, à la Grenouillère sans doute, en tout cas dans ces parages de Bougival, si fort à la mode sous le second Empire, et que le peintre aima toujours à fréquenter.

L'eau turquoise coule à gauche, et la ramure de trois saules se profile

sur cette eau, sur les côteaux d'en face, et sur le ciel bleu. Sous leur ombrage, deux « demoiselles » sont étendues à terre, et rêvassent. La première est une brune dont l'épaisse chevelure est piquée d'une fleur ; ses bras sont nus ; elle est couchée à plat ventre dans l'herbe et sa robe claire à dentelles sombres relevée laisse voir les bas et les bottines. Sa camarade est une blonde, coiffée d'un grand chapeau canotier ; elle est couchée elle aussi ; mais sa tête dressée, s'appuie sur son bras gauche, tandis que sa main droite tient sur son sein, un bouquet de fleurs des champs : marguerites, œillets des chartreux, nielles, coquelicots. Tout auprès est le canot à rames, qui vient de les amener, en joyeuse compagnie sans doute. Accablées par la chaleur, elles laissent couler les heures lourdes d'été, et aspirent animalement à la fraîcheur du soir. En attendant, elles songent peut-être vaguement à quelque ami absent, à leurs peines de cœur, au vide de la vie, à l'avenir qu'elles ignorent et leurs grasses figures s'attristent. Ces « filles de joie » sont mélancoliques et lasses.

Peu d'œuvres sont aussi brutalement expressives que cette évocation des courtisanes du second Empire. Ce ne sont plus les « grisettes » écervelées de Louis-Philippe ; ce ne sont point encore les « cocottes » vicieuses de plus tard : belles filles, que la luxure engraisse, pratiques comme des bourgeoises, d'une mentalité très au-dessous de l'ordinaire, tenant boutique de leur corps.

La technique de ce tableau n'est pas moins saisissante. Par une bonne fortune assez peu coutumière (car il n'existe pas beaucoup de dessins de Courbet, lequel dessinait sur sa toile, ou, quelquefois, faisait des « préparations ») on peut suivre sur plusieurs études l'élaboration de cette œuvre, notamment dans une esquisse de la vente H. (1875), où l'on voit la demoiselle rose, et à propos de laquelle Paul Mantz se récrie sur la « puissance du ton, l'unité émaillée de la pâte, la générosité de la manœuvre » ; un dessin montrant deux têtes endormies, « d'une pâte vraiment chaude et palpitante », dit Philippe de Chennevières dans la *Gazette des Beaux-Arts*, fut prêté par Antonin Proust pour l'Exposition rétrospective des dessins, en 1889. Il a passé depuis dans la collection Lutz, puis dans celle de M. Gérard.

Il n'y aurait presque rien à reprendre en cette œuvre, sauf, peut-être, les lignes parallèles, assez gauches, que font les bas clairs sur l'herbe sombre. La peinture est ferme, grasse, colorée ; les gestes sont

parfaits. C'est le travail d'un probe ouvrier. Il en existe deux « préparations » ou répliques en un format moindre, soit que le sujet ait particulièrement plu à Courbet, soit, hypothèse plus vraisemblable, qu'il ne soit arrivé qu'après plusieurs tâtonnements à la réalisation définitive. Les *Demoiselles de la Seine* et ses études appartiennent



Les Demoiselles des bords de la Seine (Première étude).

à Mlle Juliette Courbet. Il est à souhaiter que le Louvre possède un jour cette œuvre capitale.

La *Biche forcée à la neige*, la *Curée* sont des épisodes de chasse dans les forêts domaniales de Levier. Dans le premier, le ciel est noir, la terre toute blanche, sauf par places, où des buissons aux feuilles roussies et aux ombres bleutées, jettent des notes sombres. Au premier plan, une biche s'est abattue de fatigue, les pattes allongées, les oreilles

hautes, l'œil empli d'effroi. Par derrière accourent les chiens lancés à fond de train, bondissant sur la neige, et deux chasseurs, moins empressés, sachant que la proie ne leur échappera pas. C'est un drame très sobrement décrit, et d'une simplicité fort émouvante, parce que le peintre en avait été le premier ému, s'il est vrai que les chasseurs aiment les bêtes mieux que tous autres, malgré qu'ils aient tant de plaisir à les exterminer. La *Biche forcée à la neige*, qui est un tableau d'hiver de tout premier ordre, est le premier d'une série admirable, où Courbet racontera ses impressions de chasse. Dès l'abord, il faut noter avec quel soin il avait étudié le pelage des biches et des chevreuils, et comme il sait trouver pour les chiens le mouvement vrai. Le caniche noir de son *Portrait*, le boule-dogue de l'*Après-dîner à Ornans*, le braque de l'*Enterrement*, le roquet des *Demoiselles de village*, et Breton, le fidèle compagnon de Bruyas, qui figure dans la *Rencontre*, montraient déjà comme il s'entendait à cette peinture.

La *Curée* est plus belle encore, s'il se peut. La scène se passe dans une forêt de sapins, dont les fûts s'érigent comme les piliers d'une cathédrale. C'est à l'automne, par une fin de journée pleine de sérénité, au moment où la nature, fatiguée par son effort, s'apprête à se reposer dans le sommeil de la nuit. La chasse est finie. Le chevreuil tué, et dont le regard voilé rappelle celui de l'admirable *Tête de cerf* d'Albert Dürer, que conserve le Cabinet des Estampes de Paris, est suspendu par une patte à un arbre, et près de lui rôdent, affamés, deux magnifiques chiens de chasse, aux longues oreilles tombantes, avec cette robe tachetée de roux, que Courbet a peinte si souvent. Cependant, un piqueur assis, joues gonflées, sonne du cor, et le chasseur, qui n'est autre que Courbet lui-même, en blouse et guêtré, bras croisés, appuyé à un tronc, écoute, non sans mélancolie, les notes qui vont mourir au fond des halliers.

C'est un drame encore, vécu par le peintre, où il a fait passer toute son émotion. Il aimait le son du cor par-dessus toute autre musique, et ne manquait guère d'en jouer, le soir, dans son atelier d'Ornans, quand le crépuscule survenant arrêtait son travail. On s'émeut comme lui de ce chant de mort, que l'on croit entendre dans cette belle forêt, peinte avec un si vif sentiment de la nature, et telle qu'un franc-comtois, familier des sapinières, ne peut la contempler sans nostalgie.

LES DEMOISELLES DES BORDS DE LA SEINE.

Héliogravure.

LES DEMOISELLES DES BORDS DE LA SEINE.

Héliogravure.





Le *Chevreuil*, exposé à Lyon, en 1861, a peut-être été, selon la remarque de Paul Mantz, l'étude originale qui a servi à Courbet pour ce tableau. Il existe deux lithographies remarquables de la *Curée*, l'une de Célestin Nanteuil, qui a paru dans l'*Artiste* du 18 juillet 1858, l'autre d'Emile Vernier. Celui-ci, franc-comtois lui aussi, a fort bien



Les Demoiselles des bords de la Seine. (Deuxième étude).

compris et rendu au crayon gras les compositions de son compatriote, et ses lithographies des *Casseurs de pierres*, de la *Curée*, de la *Remise des chevreuils* resteront parmi ses meilleures.

La *Curée*, exposée en 1863, boulevard des Italiens, fut, en 1866, achetée pour 25 000 francs, par souscription, pour l'Alston-Club, de Boston. Il paraît qu'une opposition s'était faite contre cet achat, à cause du prix trop élevé. Le négociateur prit alors sur lui d'amener ce

tableau au cercle même, et de l'exposer « entouré d'une chapelle en velours rouge. Il faisait un effet magique ; il paraissait plus petit, la journée était belle. Tout me disait qu'il ne quitterait plus cette salle. » L'acquisition fut décidée, séance tenante, par acclamation.

Il semble que ces trois chefs-d'œuvre eussent dû emporter tous les suffrages. Il n'en fut rien cependant ; les critiques, une fois de plus, furent ardentes, et, le plus souvent, injustes et injurieuses. Ainsi le comte L. Clément de Ris osa dire que Courbet avait la vocation « de peindre des enseignes ». Sa mémoire supportera la peine de cette citation.

Gustave Planche, dans la *Revue des Deux Mondes* (1857, 3e trim., p. 396) reconnaît qu'il s'est trompé quand il croyait que le peintre avait choisi le scandale comme moyen de parvenir, puisqu'il persévère, son nom étant connu ; les *Demoiselles* sont un défi.

Maxime Du Camp s'est amadoué ; pour lui Courbet peint avec une fermeté et une vigueur comme il n'est pas de coutume, en France, depuis longtemps; mais l'âme manque toujours, et l'effet reste physique et extérieur. La Seine bleue lui paraît un contre-sens; les chiens de la *Biche* sont en baudruche; et il remarque qu'on ne chasse plus à la neige depuis la loi du 3 mai 1844; aussi pense-t-il que le peintre n'a jamais chassé! Quant aux chiens de la *Curée*, laquelle est d'ailleurs une bonne étude de nature morte, il sont d'une espèce particulière, sans doute, ni couchants ni courants! Donc, Courbet « peint des tableaux comme on cire des bottes ».

Pour Victor Fournel, le réalisme n'est encore que « la fantaisie dans l'exploitation du laid » ; cependant il constate que la critique, cette année, s'est radoucie à son égard ; et il serait bien tenté de l'en blâmer, car cette peinture, semblable aux ragoûts de porc aux choux servis dans les brasseries allemandes, est « de la peinture d'Auvergnat. » Seuls, les *Bords de la Loire* (sic) trouvent grâce devant ses yeux, et cette *Loire* montre assez avec quelle conscience était faite sa critique. Quant à J. Doucet, du *Monde Illustré*, il aurait préféré « deux bonnes vaches blanches marquées de roux » à la place des Demoiselles !

Théophile Gautier, (l'*Artiste* 1857, T. II; p. 34), reconnaît en ces toiles de « franches et robustes qualités » ; sauf les *Demoiselles de la Seine*, elles n'ont rien de trop excentrique ; Courbet égale les flamands et les espagnols dans la pratique matérielle ; sa technique est

simple et puissante ; « mais ne lui demandez ni composition, ni dessin, ni style. » Il ne manque à la *Curée* pour être un chef-d'œuvre que la fuite aérienne, le sentiment de la proportion et des plans. Les *Demoiselles* sont un coup de tam-tam, un tableau « volontairement gro-



La Curée.

tesque ». Toutefois, « il y a lieu de constater un grand progrès chez le maître peintre d'Ornans. »

Paul de Saint-Victor (*La Presse*, 4 août) constate que la manière du peintre « appliquée à la nature morte, aux sujets familiers, à ce qui demande avant tout les vigueurs de la brosse et les qualités du faire... devient excellente. » Mais ses personnages sont des objets

matériels, sans corps, sans hanches, sans « chute des reins! » Que nous voilà loin de la *Baigneuse!*

Au *Journal officiel* (28 août) Edmond About consacre à Courbet un très long feuilleton où l'on sent, malgré les réserves, une grande sympathie. Le faire du peintre est admirable, mais son dessin insuffisant. Il peint solidement les choses solides; ses procédés d'exécution sont ceux des maîtres. C'est qu'il peint dans la pâte, comme Titien et Véronèse, tandis que les Flamands obtiennent leur effet par des glacis sur la pâte, en étendant sur elle des couleurs végétales transparentes, délayées dans l'huile à haute dose. « Un tableau de Titien est fait d'une seule coulée de pâte, comme une gaufre; il n'en est pas de même d'un tableau de Rubens. » La pâte donne une solidité incomparable à la grande peinture; l'huile le charme à la petite.

Courbet aborde directement les valeurs, « sans tâtonnements, sans transitions. » Tout de suite il trouve les localités, les met en présence les unes des autres, établit les premières bases d'un aspect, et en prend les quatre ou cinq côtés saillants. Les moyens sont simples; il sait tirer parti du grain de sa toile, déchirer sa pâte à propos pour accrocher la lumière au bon endroit; mais il n'abuse pas des tons; il s'abstient d'être brillant par coquetterie de paysan du Danube.

Pour lui, tous les objets sont égaux devant la peinture; un homme ne vaut pas plus qu'un chevreuil. Il triomphe dans les natures mortes, mais se perd dans le jeu des articulations, « qui sont comme le ressort de la vie animale. « Cependant, la finesse, qui lui manque, est une des qualités constitutives de la force. Une seule fois, il l'a abordée dans les attaches de sa *Baigneuse*, scandale de nudité, que l'on admirera dans cent ans, au Louvre, comme un Jordaens ou un Dürer. Dans l'*Enterrement*, le groupe des pleureuses, l'enfant de chœur, le chien sont et resteront des morceaux admirables. « L'ensemble du tableau est une page éloquente, avec quelques fautes d'orthographe comme les cuisinières en font. »

Cette année, son meilleur tableau est la *Curée*, malgré ses fautes de perspectives; le paysage est magnifique; mais les chiens sont de bronze, et tueraient un loup d'un coup de queue. La *Biche* est « vraiment bien ». Il y a des prodiges de trompe-l'œil dans les *Demoiselles*. Malheureusement, le dessin de ces œuvres est défectueux. Et, pour se résumer, cette défectuosité est le seul grief un peu sérieux dont About

incrimine Courbet, en cet article vraiment étudié, et qui fait honneur à tous deux.

C'est à ce Salon que le maître se rencontra avec le saintongeais Castagnary, né à Saintes, en 1830, qui, ayant fait son droit à Paris, resta clerc en l'étude de Me Boudin, avoué, jusqu'en 1863. Il écrivit en 1857 son premier Salon dans le *Présent*, revue européenne. C'est en sa *Philosophie du Salon de* 1857, réimprimée par Poulet-Malassis, qu'il substitua le mot de : *naturalisme*, déjà employé par Silvestre, à celui de : *réalisme*. Le naturalisme, évolution du réalisme, implique un souci plus grand de la psychologie, une étude des caractères, des milieux, une philosophie que ne supposait pas son aîné. « Il est, dit Camille Lemonnier, la recherche du caractère par le style, de la condition par le caractère, de la vie entière par la condition ; il procède de l'individu au type, et de l'unité à la collectivité. Le représentant le plus autorisé du naturalisme est Millet dont le rêve était de « caractériser fortement le type ». Castagnary continua ses campagnes en faveur de la nouvelle théorie à l'*Audience* de 1859, au *Monde Illustré* (1861), au *Courrier du Dimanche* (dès 1863), puis au *Siècle*.

A dire vrai, la nouvelle appellation de naturaliste, pas plus que celle de réaliste, d'ailleurs, ne convenait à Courbet. Il était fatigué de l'une, et n'eût pas manqué de l'être bientôt de l'autre, si on la lui avait appliquée. C'est qu'au fond, on ne pouvait guère l'enregimenter. Sa théorie, était dans ses œuvres ; elle germait dans son esprit avant toute formule, toute étiquette : utiles pour attirer l'attention, celles-ci deviennent bientôt gênantes, et ne correspondent pas à grand'chose. Il en reste seulement que Courbet, par instinct, évitant l'académisme d'Ingres et le romantisme de Delacroix, entendait peindre ce que ses yeux voyaient, ce à quoi ils s'intéressaient dans la vie actuelle et la nature contemporaine. Mais cet individualisme de goût n'est point isolé, et il participe bon gré, mal gré, à tout un mouvement général qui porte les esprits, aussi bien littéraires qu'artistiques, du romantisme au naturalisme. C'est, en littérature, l'évolution préparée par Balzac, qui fut continuée par Flaubert, Zola, les Goncourt.

Castagnary comprit parfaitement ces dispositions de Courbet, et ne chercha pas à le faire pénétrer de force dans la nouvelle doctrine ; il se borna à soutenir, encourager, fortifier le peintre dans ses entreprises individuelles, et, pourtant harmoniques.

L'admiration de Castagnary, qui devint chaude et vibrante par la suite, fut d'abord assez réservée. Courbet lui apparaît, au Salon de 1857, comme un « profond sceptique en matière d'art ». Il rend bien ce qui se voit ; mais il ne va pas au delà, parce qu'il ne croit pas à la peinture », et ne dégage pas l'âme universelle sous la figure des choses, comme Millet. Quoi qu'il en soit, ses paysages ont une grande valeur.

Les *Bords de la Loue* seraient un bon tableau, sans le jeteur d'épervier qui est ridicule ; « on croirait que Courbet a simplement voulu montrer aux amateurs un bon endroit pour la pêche ». La *Curée* est un chef-d'œuvre d'exécution matérielle, d'un faire solide et franc ; mais les chiens ne disent pas assez leur race, et le tableau se coupe trop brusquement dans le haut. Les chiens de la *Biche forcée à la neige* sont parfaitement ridicules.

Les *Demoiselles* ont été peintes sous l'influence de Proudhon, dans une intention de moralisation. « L'image du vice, comme de la vertu, a écrit le philosophe, est aussi bien du domaine de la peinture que de la poésie : suivant la leçon que l'artiste veut donner, toute figure belle ou laide remplit le but de l'art... Que toutes les conditions de la société, se voyant tour à tour dans l'idéalisme de leur dignité et de leur bassesse, apprennent, par la gloire et par la honte, à rectifier leurs idées, à corriger les mœurs, et à perfectionner leur institution ».

Les deux franc-comtois se sont rencontrés sur la moralité du but de l'art, ou, plutôt, il est probable que, Courbet aura appliqué la théorie de son compatriote, car celle-ci est plus large et plus élevée. En effet, le peintre n'a encore montré que les figures laides et la bassesse de l'humanité. Quant à la moralisation, « dont la responsabilité incombe plus encore au peintre qu'à son théoricien », elle est une erreur d'esthétique : « L'art n'a point à imposer ses idées : il ne saurait se faire apôtre ni tribun ; il n'a point à châtier les mœurs comme la comédie, ni à fouetter le ridicule comme la satire ». Son action est plus générale ; « par la surexcitation passagère qu'il provoque en nous », il incite l'être à s'améliorer, à s'épurer, à gravir un échelon de plus dans l'élévation morale.

Aussi les tentatives de Courbet, en ce sens, ont presque toutes avorté. L'idée des *Casseurs de pierres*, de l'*Enterrement*, des *Demoiselles de village*, des *Baigneuses*, est de moins en moins compréhensible. « Ces toiles, faites pour la foule, n'ont jamais eu de prise

sur elle ». Et c'est pour s'en venger que Courbet expose les *Demoiselles des bords de la Seine*, dont le titre indique assez l'impertinence.

Et il conclut: « En résumé, Courbet est un brave ouvrier peintre, qui, faute de comprendre l'esthétique de son art, gaspille sans profit de belles et rares qualités. Comme peintre de genre, il a pu croire autrefois que la peinture devait avoir une destination sociale ; mais, à l'heure qu'il est, il n'en croit plus un mot, et, en faisant déboucher une porte de derrière de Saint-Lazare jusque dans les prés fleuris de Mme Deshoulières, il se moque de lui-même, des autres et de son art. Comme paysagiste, il n'a guère entrevu la nature que par la fenêtre d'une auberge. Ses sites rappellent toujours l'idée d'une *bonne partie*... aux alentours; le long de ses taillis, il se dégage comme un parfum de gibelotte ». Tel fut le point de départ des relations de Castagnary et de Courbet; les idées du premier sur le second étaient, au fond, assez semblables à celles de Champfleury ; mais celui-ci ne cessa de s'y renforcer, tandis que celui-là en changea vite. Et le peintre ne tarda pas à délaisser l'ancien ami pour le nouveau thuriféraire.

Un voyage à Montpellier précipita la rupture. Ce fut à la fin de mai. Courbet, qui voulait revoir Bruyas, partit avec Champfleury, Schanne (Schaunard), Bonaventure Soulas, et 200 étudiants parisiens, qui venaient herboriser sur le littoral, sous la direction de M. Chatin. M. Troubat, dans *Plume et Pinceau*, a consacré quelques pages à cette excursion. Il montre le maître avec sa barbe assyrienne, ses dents noires, se promenant dans les rues de la ville, la pipe à la bouche, s'appuyant sur une énorme canne, ou devant un paysage, qui l'intéressait, peignant plusieurs heures, sans débrider, parmi les allées et venues et le papotage des flâneurs. Pour la deuxième fois, l'artiste reprit contact avec la Méditerranée, dont il aimait tant à voir la belle eau bleue, étincelant de saphirs et de perles, sous cette admirable lumière crue du Midi, qui continuait, depuis 1854, à exercer une si heureuse influence sur sa peinture en l'éclaircissant de plus en plus.

Quelques menus événements signalèrent ce deuxième séjour : une grande fête fut donnée par Bruyas en l'honneur de Courbet, de Champfleury et d'Edmond Gondinet. Les portraits des invités furent dessinés au fusain par Auguste Baussain, et décorèrent les murs de la

salle, tandis qu'un de ses amis improvisait une statue en terre, qui symbolisait Montpellier.

Un jour, Courbet s'éprit d'une vieille peinture, l'*Amour et Psyché*, découverte chez un artiste du pays, petit-fils du naturaliste Magnol, qui introduisit en France le magnolia. Il copia cette toile dans son atelier, et ce fut elle, sans doute, qui lui inspira plus tard le fameux tableau *Vénus et Psyché*, futur objet de scandale.

De retour à Paris, Champfleury n'eut rien de plus pressé que d'écrire et de publier, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 août, l'*Histoire de M. T...*, qui reparut ensuite dans les *Sensations de Josquin*, et où, non sans malice, tous les gens de Montpellier, et les familiers de Courbet et des ateliers artistiques, reconnurent Alfred Bruyas.

Champfleury ayant obtenu une audience, rend visite dans sa maison bourgeoise à un M. T..., dont il trace le portrait. La barbe et les cheveux de l'amateur sont blond roux ; son nez mince, les orbites creusées, ses yeux bleus voilés, et son teint opale lui composent une figure aristocratique. Il est discret, solitaire, alangui ; il y a chez lui de la jolie femme qui s'ennuie, du mystique et du sensuel. Il affecte d'allonger les mains sur ses jambes, pour qu'on en admire la longueur, l'élégance et la blancheur ; son petit doigt recourbé joue un grand rôle dans la conversation par ses courbures extravagantes. Enfin, à sa main brille sans cesse une bague où est encastrée une intaille, dont il est très fier.

M. T... consent à montrer à Champfleury les 47 portraits de lui qu'il a commandés aux artistes les plus réputés, pour présenter, en raccourci, l'histoire de l'art français au XIXe siècle. Ceux des deux premières salles, à part quatre ou cinq, laissent le critique assez froid.

Un peu dépité, M. T... l'introduit dans un cabinet mystérieux, à demi éclairé par un jour rougeâtre venant du toit, et que tamisent des stores variés. Tout de suite Champfleury tombe en admiration devant un portrait (celui de Delacroix) : « Hamlet, Manfred, Faust, Lara, Olympio se retrouvaient par quelque côté sur cette toile, remarquable par de lointains rochers verts qui donnaient une grande valeur à la toque rouge que portait M. T... »

Mais il n'était point au bout de ses surprises. L'amateur entrebâille une barrière cuivrée, s'approche d'une sorte de tabernacle fermé de



G Courbet pinx H Guérard sc

BICHE FORCÉE SUR LA NEIGE

(Exposition Universelle. Collection de M. le Comte de Douville-Maillefeu.)



portes dorées, et monté sur six marches de velours noir; il l'ouvre, et montre avec orgueil le portrait auquel il tenait le plus, et où il était figuré en... Christ!

Un vieillard, rencontré dans un café, ayant appris à Champfleury qu'il existait un luxueux catalogue de cette collection, mais que M. T... cachait soigneusement pour éviter que sa lecture ne le fît interdire, une envie folle prend l'écrivain de faire une deuxième visite à M. T.... Au cours de celle-ci l'amateur lui raconte que sa maîtresse l'a trompé avec un coiffeur, qu'il s'en console en se faisant faire des portraits, et que l'évolution de ceux-ci marque l'évolution de ses pensées et de ses connaissances artistiques, depuis ce triste événement.

On imagine sans peine le bruit que cet article fit à Montpellier. Un ami de Bruyas et de Courbet en écrivit aussitôt à ce dernier, l'incriminant sans doute de collaboration. Le peintre s'en défendit sans tarder, et avec énergie, blâmant fortement *Monsieur* Champfleury, et se montrant « très blessé » qu'on ait pu supposer qu'il y était pour quoi que ce soit : « Il faut avoir l'imagination qu'on a à Montpellier pour inventer toutes ces absurdités. M. Champfleury fait entièrement ce qu'il veut sans ma participation aucune... Rappelez-vous que je ne suis responsable que de mes œuvres, et que la manière de penser des autres ne me regarde pas. Veuillez communiquer à ce cher ami tout ce que je vous dis ici, ainsi qu'aux personnes que cela peut intéresser... parce que j'ai à honneur de n'être pour rien dans cette chose, pas même pour un renseignement ; du reste, vous savez combien je pense le contraire... »

Voici ce contraire : « Mon cher ami, Bruyas est l'homme le mieux élevé, le plus honnête, le plus charmant que j'aie rencontré dans ma vie ; il est de plus l'un des hommes les plus spirituels de Montpellier ; je ne pense pas qu'il ait pu avoir un seul instant l'idée de soupçonner mon amitié et la sincérité de mes sentiments dans cette circonstance ; pour lui, du reste, tous les antécédents que j'ai eus avec lui pourraient prouver le contraire. Ensuite, vous-même... vous pourriez affirmer ce que j'avance. Je suis l'homme le plus indépendant que vous pourrez rencontrer dans votre vie, et, par conséquent, je ne suis jamais obligé d'affirmer des sentiments que je ne pense pas ; et si jamais mon cher ami Alfred, par sa famille et par qui que ce soit, se trouvait un jour tourmenté, il n'a qu'à venir vivre près de moi ; je

vous réponds qu'on ne l'ennuiera pas, car je vous jure que je n'ai pas peur ni de la vie, ni des hommes... »

Courbet se plaignit, en outre, de Champfleury à Buchon, leur confident commun, qui tâchait d'éviter ou de retarder la rupture qu'il prévoyait. Buchon fit des observations; mais l'écrivain était impénitent : « Vous connaissez ma férocité vis-à-vis des types que je rencontre et que je suis obligé de peindre, car ils ne sont pas si communs. Vous savez quels cris a fait pousser la silhouette de M. B... ; j'ai toujours dit que ce serait à recommencer que je n'hésiterais pas... »

M. Troubat affirme, de son côté, que Bruyas ne tint pas rigueur à Champfleury, et qu'il les vit tous deux se promener, bras dessus, bras dessous, au concert Besselièvre des Champs-Élysées. L'ancien secrétaire de Sainte-Beuve a beaucoup connu l'amateur, qui était son compatriote. Il lui a même vendu un tableau de Paul Huet, et raconte qu'il le vit un jour faire abattre des arbres séculaires dans son parc, afin que celui-ci ressemblât à un paysage de Corot. Le sûr, c'est que l'*Histoire de M. T...* influa très fâcheusement sur l'amitié de Champfleury et de Courbet, et accéléra la rupture, dont profita Castagnary.

L'année 1858 fut occupée presque tout entière par des voyages; Courbet retourna dans le Midi, où il peignit notamment cette *Vue de la Méditerranée, à Maguelonne, près Montpellier*, qui a figuré à l'Exposition de 1867 (elle appartenait alors à M. Cantin); à Bruxelles, où les méchantes langues le montrent dans les brasseries, malmenant « l'idéal », il put voir que l'influence considérable de l'exposition de 1852 et des *Casseurs de pierres* continuait à s'exercer, et même à se développer ; elle aboutira au triomphe du réalisme, à l'exposition d'Anvers, en 1861. Enfin, il se rendit à Francfort-sur-le-Mein. Entre temps, il participe aux expositions de Bordeaux, du Havre, de Dijon, de Besançon avec le *Ruisseau du Puits noir* et le *Château d'Ornans*, et l'*Artiste* publie des lithographies de ce dernier tableau ainsi que de la *Curée*.

A Francfort, où des sollicitations pressantes l'avaient attiré, il est installé *chez M. Schmitz, restaurant, rue de l'Église, n° 6.* Une lettre écrite le 10 août par son ami, Urbain Cuenot, à Courbet père, annonce d'heureuses nouvelles. Un M. Van Isachers a acheté pour 11 000 francs la *Grande Chasse* et la *Biche forcée à la neige*, et

commandé un paysage de 1 000 francs. Des banquiers, des bourgeois, la société de l'Exposition permanente de Francfort manifestent le désir de posséder des œuvres de Courbet. Son incroyable engourdissement a disparu ; l'air de Bruxelles ne lui valait rien. Maintenant, il a reconquis toute son activité, et vient de faire le portrait de son ami Leisterschitz en sept heures. Il attend que la chasse soit ouverte pour avoir un cerf, qui lui permettra d'achever ce grand et beau crayon tant admiré à Bruxelles et à Bordeaux.

Deux lettres du peintre, datées de Francfort, 21 décembre 1858 et 8 février 1859, et adressées l'une à sa mère, Sylvie, et l'autre à sa sœur, Juliette, sont pleines de renseignements intéressants sur sa vie en Allemagne, ses travaux, ses préoccupations, ses sentiments sur le despotisme impérial. « Je roule dans les pays étrangers pour trouver l'indépendance d'esprit qui m'est nécessaire, et pour laisser passer ce gouvernement dans lequel je ne suis pas en honneur, vous le savez. Mon absence m'a réussi, admirablement ; mes actions montent à Paris. On m'écrit de tous les côtés, on écrit à mes amis que mes partisans ont plus que doublé, et que je finis par être le seul sur le champ de bataille. Je crois, d'après ce que je peux prévoir, que cette année sera une année définitive. Ce n'est pas que je tienne tant à arriver. Les gens qui arrivent du premier coup sont des gens qui enfoncent des portes ouvertes. Ici, à Francfort, j'ai une foule de jeunes gens de mon école... Je ne veux rien demander au gouvernement. »

Il a failli faire une fortune soudaine. Deux Russes avaient demandé à acheter son atelier de Paris. Sa sœur Zoé, et M. Nicolle, qui remplace pour lui Alphonse Promayet, lui ont demandé en hâte le prix, qu'il a fixé à 76000 francs. « Si cette affaire se fait, je suis décidément hors de pas ». Jonglant avec les chiffres, son imagination aidant, il arrive à un total considérable, où entrent les 11 000 francs qu'il a vendu ses deux chasses de l'année dernière, et le prix des toiles qu'il exécute en ce moment. Mais « il ne faut pas vendre encore la peau de l'ours ». Hélas! il fallut déchanter; on n'entendit plus parler des Russes; sa sœur Zoé et M. Nicolle, au dévouement desquels il se plaisait à rendre hommage, ne lui apparaissent plus maintenant que comme « deux andouilles », et son regret est amer de ne s'être pas dérangé, pour mener lui-même à bien la négociation.

Cette déconvenue ne l'empêche pas de se réjouir des achats de terrains, que l'on a faits en son nom, à Ornans, et sur lesquels il construira son atelier ; ainsi, il joint la route et la rivière, ce qui « était d'une grande importance » ; il les entourera d'une haie vive, et d'échalas, reliés de fils de fer, et y plantera « des bouquets d'arbres de toutes essences » pour sa peinture.

Depuis qu'il est à Francfort, il a « travaillé comme un nègre. De ma vie, je n'en ai tant fait. Je m'en vais vous envoyer quatre ou cinq tableaux à Ornans, l'un de ces jours. Il y a en deux grands, l'un comme l'*Enterrement*, l'autre, comme l'*Atelier*, qu'il faut que je finisse pour l'Exposition, au mois de mars. Il ne me reste plus que des paysages à faire. L'un est un cerf forcé, avec des chiens et un piqueur, l'autre, un combat de cerfs, dans une grande forêt. Je serai forcé d'aller à Levier, faire un paysage pour celui-là. » Il s'agit du *Cerf forcé* et du *Combat de cerfs*, qui parurent au Salon de 1861.

Il se repose, par intervalles, en participant à des « chasses phénoménales ». Le 19 décembre, on a tué 270 lièvres dans la journée ; « ça m'est utile de voir tout cela. » Et, « le jour de la Saint-Sylvestre », qui est le 31 décembre, il lui est « arrivé une aventure superbe. J'ai tué, à la chasse, dans les montagnes d'Allemagne, un cerf énorme, un douze-cors, c'est-à-dire un cerf de treize ans. C'est le plus grand qu'on ait tué en Allemagne depuis vingt-cinq ans. Il pesait, corps vidé, 274 livres ; en saison d'été, vivant, il aurait pesé plus de 400 livres. Cette aventure a suscité la jalousie de toute l'Allemagne. Le grand-duc de Darmstadt disait que pour mille florins il voudrait que cela ne fût pas. Un fabricant riche, de Francfort, a essayé de me le voler, mais j'ai une justice à rendre aux habitants... ; chacun s'est employé pour moi. Il y a eu un protocole, dressé par la Société des chasseurs, et à la suite... 40 signatures des principaux chasseurs du pays (c'est-à-dire des plus riches) pour qu'on ait à me rendre le cerf. C'est une histoire splendide ; toute la ville a été sur pied pendant un mois. Les journaux s'en sont mêlés. On n'a pu me rendre le cerf entier ; *il était mangé* et avait été vendu, *par mégarde*, par la société. Mais on m'a rendu les dents et les bois, et la société m'a fait cadeau d'une peau très belle, mais moins grande, pour réparer sa faute. On m'a fait cadeau aussi d'une photographie, représentant ce cerf mort, avec mes coups de fusil. J'avais, dans le coup droit, une balle et cinq chevrotines, et

Paysage de neige

quelques plombs de double zéro. Ce coup est entré de flanc, au défaut de l'épaule, et ma balle est ressortie de l'autre côté. Comme il ne tombait pas, je l'ai redoublé de cinq chevrotines, et une douzaine de plombs double zéro dans le derrière, sur la cuisse gauche. Ce sont les deux plus beaux coups de fusil, que je tirerai, bien certainement, dans ma vie. A la suite de cela, il y a un chasseur qui a offert un dîner, où l'on a bu 700 verres de bière de Bavière ; on est resté jusqu'au matin. Je suis allé à la chasse une dizaine de fois. J'ai tué ce cerf magnifique, 4 ou 5 chevreuils, une trentaine de lièvres. Ce n'est pas étonnant. La première fois que je suis allé à la chasse aux lièvres, on en a tué 80, la dernière fois... 300 moins 5, et tout cela... en cinq heures de temps, entre 40 ou 50 chasseurs. On a tué 6 cerfs, dont une biche que j'aurais pu tuer aussi, si j'avais été impoli. Quand on est allé aux chasses d'Allemagne, on n'a plus envie d'aller à celles de Flagey. Je regrette une chose ; je n'ai pu tuer un daim... » Courbet, comme on voit, avait véritablement l'âme d'un chasseur ; mais s'il tuait le gibier avec beaucoup d'ardeur, il n'en mettait pas moins à l'étudier ; et l'on peut, à bon droit, dans ces conditions, s'étonner des critiques présomptueuses, que lui firent tant de chasseurs en chambre. La montagne, la forêt et la mer furent ses meilleures inspiratrices.

Étienne Carjat a parlé dans l'*Écho littéraire illustré* du 1er mai 1892 de ce séjour de Courbet à Francfort. Il revenait de Baden-Baden, à la fin de septembre 1858, ayant caricaturé nombre d'étrangers habitués de la ville d'eau, et était recommandé par le consul de Grèce au banquier Erlanger, qui l'accueillit « le plus gracieusement du monde ». Un soir que, de la terrasse du café de Hollande, place Gœthe, il contemplait avec rage « l'horrible monument en forme de calorifère, érigé à la mémoire du génial auteur de *Faust*, » il vit se dresser devant lui, soudain, la large et robuste silhouette de Courbet.

Le peintre raconta à Carjat comment il vivait en ce pays. Il lui dit que le professeur Jacob Becker, directeur de l'*Academia*, avait mis un atelier du *Museum* à son entière disposition. « C'est un peintre qui connaît son écorché mieux que Bandinelli et Michel-Ange. Il prétend même que les nuages ont une anatomie spéciale. » Ce peintre de genre, né à Dittelsheim, près de Worms, en 1810, et mort à Francfort en 1872, ancien élève de Schirmer à Dusseldorf, était, depuis 1840, professeur à l'Institut Staedel, de Francfort.

Rendez-vous ayant été pris, Carjat trouve « mon Gustave perché sur une estrade, les manches de la chemise relevées jusqu'au coude — une immense terrine de terre d'ombre ou de cassel à ses côtés — une large truelle à la main, il badigeonnait avec fureur une immense toile blanche. Sa besogne de maçon terminée, il me mène dans un coin de l'atelier » vers deux magnifiques cerfs empaillés :

— Mon petit, regarde-moi ça ! Le naturaliste qui a empaillé ces bêtes est tout bonnement un grand artiste ; c'est la nature prise sur le fait. Ça y est-il assez, hein ?

Trois jours après, « les deux animaux étaient peints sur la toile brune avec la crânerie, la largeur et la souplesse qu'on peut admirer aujourd'hui au Louvre, dans la salle des États. » Et comme Carjat demandait quel paysage il allait y mettre :

— Pas l'Académie, bien sûr ! Viens avec moi ; je sais, de l'autre côté du Mein, une auberge où il y a d'excellent jambon et un vin blanc qui vaut presque celui de chez nous. A côté, il y a un petit bois que j'ai déjà guigné, et qui fera joliment mon affaire !

Après déjeuner, en une heure, « il abattit une ravissante étude de sous-bois, et, quatre jours après, le tableau, tel qu'on peut l'admirer aujourd'hui, était terminé ; le chef-d'œuvre avait été exécuté en moins d'une semaine. » Carjat se trompait ; le paysage changea, comme en témoignera bientôt une lettre du maître lui-même.

Le professeur Becker, sachant l'œuvre finie, vint rendre visite à l'artiste, qui lui demanda son avis :

— Vos animaux sont superbes ; ils se battent vraiment ; mais...

— Mais quoi ?

— Votre paysage me paraît lâché..., il aurait pu être plus étudié... Ainsi, les feuilles de vos arbres... sont un peu...

— Vous les auriez voulu peut-être avec des nervures !... Monsieur Becker, vous pouvez être un bon professeur d'anatomie, mais en peinture, vous ne serez jamais qu'un c..... !

M. Becker, n'ayant pas compris le qualificatif, se le fit traduire dans la journée, et, le soir même, Courbet reçut l'ordre de déménager. Il se consola en faisant le portrait de la jeune femme d'Erlanger fils, née Lafitte, à laquelle l'avait présenté son ami. Elle posa en bohémienne, et l'œuvre fut payée 6 000 francs.

— Les valait-elle ? interrogeait le banquier.

— Six mille francs ! s'écria Carjat. Vous avez fait une bonne affaire. Ce n'est pas aussi exact, aussi mondain qu'un Cabanel ou un Dubufe ; mais c'est un morceau de peinture hors ligne. Portrait à part, avant dix ans, cette toile vaudra le triple !

Courbet était de retour à Ornans dans la première quinzaine de janvier 1859. Il se reposa si bien au pays qu'il n'envoya rien au Salon ; et cette abstention ne laissa pas de surprendre, car son activité était connue Mais chacun de ses silences a toujours été suivi d'un plus grand éclat de voix.

En cette année 1859 parut chez Poulet-Malassis le livre de Champfleury intitulé : *Les Amis de la nature*. Un dessin de Courbet, gravé par Bracquemond, se trouvait en tête ; il représente l'écrivain de trois quarts à droite avec ses grands cheveux et sa cravate noire, dans un médaillon entouré de pampres, qu'accostent, à gauche, un camembert auprès d'un crucifix, un bouquet de fleurs, une partition de musique avec une flûte, à droite, un livre avec des lunettes, et un petit meuble supportant un tableau et un encrier.

Cette illustration est assez médiocre ; Courbet n'était point fait pour ce genre de travail : le recueil des poésies de Max Buchon le prouvait déjà; de même l'affiche du *Bras noir*, pantomime de Fernand Desnoyers, où Pierrot laisse tomber une bourse à terre, effrayé par l'apparition d'un bras colossal qui surgit du sol (Paris, Librairie Théâtrale, 1856) ; plus tard, la *Mort de mon cousin Moisy*, pour illustrer une musique de Ch. Adam, deux dessins pour les *Chansons populaires des provinces de France*, notées par Champfleury (Paris, Bourdillat, 1860, in-8°), qui furent gravés par Rouget, et où figurent un *Scieur de long* (chanson du Limousin), et un *piocheur de terre* (Sologne, chanson d'Orléanais) ne valurent guère mieux ; une petite eau-forte, plus intéressante cependant, représente la brasserie Andler dans *l'Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris* (Paris, Dentu, 1862, in-8°) ; quant à la contre-épreuve des *Demoiselles de village*, elle est d'une technique trop rudimentaire pour qu'on puisse l'attribuer à Bracquemond, comme certains le voudraient (cabinet des Estampes) ; en outre douze dessins de bourgeois, bourgeoises et domestiques, ornèrent le *Camp des Bourgeois*, d'Étienne Baudry, et furent gravés sur bois par E. Bellot (Paris, Dentu, 1868, in-18°). Mais la gloire de Courbet est ailleurs.

L'ensemble de son œuvre a été fort bien étudié dès cette année 1859 dans le numéro du 20 juillet d'une petite revue littéraire : *Le Quart d'heure*, sous le titre : *Les 14 stations du Salon,... suivies d'une histoire douloureuse*, par un artiste, qui fit preuve en cette occurrence d'une grande finesse critique.

Zacharie Astruc constate d'abord que tout s'use en France, même la plaisanterie, et que celle-ci a fini son temps avec Courbet. L'acharnement de la critique à l'endroit de l'artiste est une preuve de plus de la déchéance du goût, car le peintre est admirablement doué, tout pénétré du vieil enseignement, vaillant, maître de son pinceau, tout jeune et déjà illustre, presque complet, bien individuel, une des plus puissantes organisations d'art que la France ait produites, le seul avec Delacroix qui ose proclamer bien haut l'indépendance de l'esprit, qui sait « tout rajeunir, et pénétrer d'une naturelle et savoureuse simplicité ».

Son œuvre est déjà immense et d'une importance capitale. L'*Enterrement à Ornans* exprime la physionomie d'une époque ; tout musée devrait être fier de le posséder ; on y voit une immense impression de tristesse, mêlée à quelque chose d'indifférent et de joyeux, qui est la vie ; les porteurs sont puissants ; les pleureuses forment un groupe beau, simple, profond, comme un morceau de sculpture antique. L'*Après-dîner à Ornans* suffirait à la gloire d'un homme ; elle illustre, avec la *Médée*, de Delacroix, la salle des peintres français du musée de Lille. Il n'y a pas de « plus émouvant drame de muscles » que celui des deux *Lutteurs*, fiers, enlacés, tordus, haletants, au milieu d'un élégant paysage, sous un beau ciel pur d'une lumière si heureuse.

Le *Retour de la Foire* est beau comme un Cuyp, mais plus solide, et dénotant une véritable puissance d'animalier ; il respire un calme qui pénètre, une majesté qui impressionne ; la couleur y vibre chaleureuse et grave ; chez Potter ou Jordaens, il n'y a rien de supérieur à ces grands bœufs. Dans les *Demoiselles de la Seine*, où la pose de la première jeune femme est un peu commune, il y a une beauté de lumière inouïe, un sentiment parfait du repos et de l'énervement délicat de cette tiède nature ; la jeune femme au chapeau rose est délicate comme une page de Gainsborough. Une charmante coloration dans la gamme pâle et douce signale les *Vanneuses*. Pour les *Casseurs de pierres*, c'est

un grand poème rustique si hardi, si triste, qui se placera à côté des *Philosophes*, du petit *Pied-bot* de Ribera, des *Fous* de Velazquez, du *Petit pouilleux* de Murillo, « car ces grands maîtres aimaient le pauvre et ne craignaient pas de le chanter ». La *Rencontre* est une claire page de nature, la *Biche forcée* une adorable idylle dramatique ; la *Curée* eût fait tressaillir Rubens.

Mais où sont les récompenses qui ont signalé l'apparition de cette œuvre si importante? Courbet partage le sort des hommes, dont la forte personnalité a de tout temps rencontré en France les stupides oppositions. Elles ne désarmèrent pas à l'Exposition particulière de 1855, que bien peu virent et comprirent. Il s'est abstenu cette année au Salon pour préparer « une série d'œuvres, qui vont susciter, je l'espère, de grandes batailles, de grandes terreurs. »

Il a pris fantaisie à Zacharie Astruc « d'aller rendre visite à ce jeune héros retiré sous sa tente ». Ce fut un matin ; il le vit peindre, et resta émerveillé de l'aisance, de la certitude, de la fermeté de son pinceau « courant à travers l'œuvre ». Courbet est fort jeune, d'un beau type vivace et généreux, d'une grande taille et d'une puissante musculature; il est simple, bon, violemment épris de nature, orgueilleux, exclusif en art, railleur avec esprit, idolâtre de Velazquez. Son atelier modeste, simple, est celui d'un travailleur et non d'un mondain. Il n'est encombré que des toiles du maître, qui sont nombreuses, car sa faculté de création tient du prodige.

Voici les *Demoiselles de village*, les *Lutteurs*, les *Casseurs de pierres*, le *Retour de la Foire*, l'*Enterrement*, l'*Atelier*, les *Pompiers*, ces trois dernières toiles roulées ; un petit *Portrait de Baudelaire*, rêvant devant sa table, « éclairé dans une manière pittoresque, qui est presque l'esprit du poète » ; un *Portrait de Courbet*, la tête appuyée sur sa main, « dans un ton sombre où les lumières résonnent avec une grande vigueur. (*Portrait à la ceinture de cuir.*)

Il y a d'autres portraits : celui du peintre, plus petit que l'autre (musée de Besançon); celui « d'un homme à grande barbe fauve tenant un violon à la main » (Promayet) ; celui d'une jeune dame gantée, « qui penche mignonnement sa tête et sourit avec une fine intention de regard », vêtue de noir, sa main droite repliée vers le sein, l'autre tenant un mouchoir, portrait plein de grâce et de distinction ; c'est encore une jeune dame, penchée en avant, les cheveux en boucles sur les épaules,

avec une petite tête pâle, rieuse, criblée de fossettes, sur un col de guipure et un commencement de robe noire ; et une petite jeune femme à mine éveillée, rose et fraîche, « tout heureuse de sa vive existence » : un brave Allemand, vu de profil, sur un fond de feuilles, en manches



Paysage de neige.

de chemise, à mi-corps, fumant gravement sa pipe, comparable à un Holbein.

Une *Amazone* attire ensuite l'admiration du visiteur : « Une longue robe noire à plis serrés dessine son corps gracieux ; un petit chapeau noir enrubanné presse ses cheveux blonds, — un petit col blanc rabattu entoure son cou frêle. Elle est gantée de blanc. Sur le poignet gauche repose un pan de sa robe ; — de la main droite elle tient une cravache. Elle est vue jusqu'aux genoux, — la moitié du corps sur un fond de paysage, l'autre sur le ciel bleu ! Quelle délicieuse toile ! La dame

est d'abord charmante, très noble, élégante ; — ses beaux yeux noirs ont un rayon pur, si chaste, si réservé, que l'on est ému ; ses joues sont d'une fraîcheur miraculeuse. Et le sang y palpite si bien ! Mais la peinture, comment en exprimer le charme et la vérité ? — ces tons blancs et roses du visage, cette profondeur, cette limpidité des yeux, ce bel ensemble de gammes si harmonieusement mariées, la parfaite noblesse de la pose ! voilà un portrait qui pourrait faire grand bruit plus tard, si le peintre consent à le mettre à nos prochaines expositions. »

Ici une parenthèse s'impose. L'amazone représente Louise Colet, la romancière connue, née à Aix en 1810, et morte en 1876. A la vente des autographes de Champfleury, qui eut lieu le 29 janvier 1891, se trouvaient 61 lettres qu'elle avait écrites à ce dernier, et qui constituent, comme le constate le catalogue, un « intéressant dossier ». N'est-ce point elle que figura l'écrivain dans le personnage d'Amandorine de la *Mascarade de la vie parisienne ?* Il en trace un curieux portrait dans une lettre à Max Buchon, datée du 25 janvier 1856 : « Je suis lié depuis deux ans avec une muse blonde, grande, forte, tout à fait virile, dont les aventures amoureuses ont fait quelque bruit à d'autres époques. Je suis resté longtemps sans lui faire de compliments sur ses poésies qui ne m'intéressaient guère et sur un restant de beauté qui ne me touchait pas du tout. » Le « bas-bleu » l'avait du reste averti qu'elle ne penserait jamais à faire la coquette avec ses invités, et il dormait sur cette assurance, quand, une certaine nuit, une promenade imprévue en fiacre « apporta quelque trouble » à sa sérénité. Un mois après, la muse lui fit elle-même une déclaration, après un dîner en tête-à-tête.

Cette conversation fut interrompue par une soirée au théâtre et Champfleury pût s'esquiver « après le premier acte, sans rien dire. Le lendemain, lettre, cadeaux, avec invitation de revenir et *solide amitié*. Courbet avait le cœur vacant. Je lui conte l'affaire. Il consent à m'accompagner. Je demande la réception. Elle est accordée pour le dimanche suivant. Nous n'y sommes pas allés ! » Mais Courbet sans doute y retourna et fit le portrait en question qui est un de ses plus beaux, et qui vient d'être acheté par l'Amérique, comme tant d'autres tableaux importants de Courbet, que la France n'a pas su se réserver. Celui-ci date de 1856 environ ; c'est une œuvre ignorée, forte et harmonieuse, avec des recherches de clartés et de lumières, qui l'ap-

parentent à l'impressionnisme, ou qui du moins annoncent la réforme prochaine.

A côté de cette *Amazone*, Astruc remarque un Homme assis dans un fauteuil, la tête couverte d'une calotte noire, puis ce qu'il appelle *Idéalité*, et qui n'est autre que les *Amants à la campagne*, *Sentiments du jeune âge*, « caprice gracieux », charme de couleur et de sentiment.

Ce sont encore quatre études « incomparables », deux pour les *Demoiselles de la Seine ;* la femme couchée — une tête —, la femme au chapeau rose — entière ; une jeune femme nue, « très pure de forme, couchée sur l'herbe. Une partie du corps est dans la blanche lumière ; les jambes se baignent d'une ombre froide ; la tête se rose dans la langueur de son rêve amoureux. Le paysage est charmant, une sombre volupté semble y planer. Il y a, à l'horizon, entre les branches, une éclaircie bleue d'un mystère adorable, qui fait penser à Corrège. »

Voici une œuvre en cours d'exécution, la *Mère Grégoire*, « puissante commère vêtue de noir, col brodé au cou, manchettes », assise en un immense fauteuil, derrière un comptoir en marbre blanc veiné de noir ; près d'elle, un livre vert, des cartes, un vase de fleurs ; elle en tient une de la main gauche. Forte, rouge, fraîche, adipeuse, elle eût enthousiasmé les vieux flamands. « Tout est peint de jet avec une vigueur, un aplomb de touche effrayants. C'est l'enthousiasme de l'exubérance dans la force... La tête est posée de trois quarts. La joue en lumière et le cou sont des parties qui défient n'importe quel pinceau. » Astruc s'écartait ainsi singulièrement de Théophile Silvestre, qui disait de cette femme que sa « hideur fait oublier les sorcières et les nains que les maîtres les plus brutaux ont parfois employés comme repoussoirs dans leurs créations ; » mais il s'accordait avec Thoré, qui eût désiré que ce tableau fût vendu à Anvers, tant il aurait voulu le voir près des Rubens.

Un taureau blanc, piqué de taches rouges, et une génisse blonde, « dans une grande prairie entourée de collines », ne sont pas moins admirables. « Le ciel est plein de lumière, — le soleil éclate partout. C'est le sentiment de Potter avec plus de vigueur, et un ton de compréhension plus large ».

Il note ensuite, à la hâte, quelques paysages : un *Avril*, avec des arbres roux sur un terrain jaune, un ruisseau, des taillis, le ciel bleu,

si cher à Courbet ; un intérieur de forêt allemande, « verte, profonde, favorable au recueillement », et une mare où boit une jolie biche, penchée sur le côté, les pattes dans l'eau, tandis qu'un cerf « brûlé d'amour, beau d'ardeur et de désir » accourt à elle, dans l'ombre. (*Cerf et Biche sous Bois*). A côté, des paysages de Franche-Comté : lisière de forêt sur un ciel orageux, prairie fermée de talus verts que surmontent des roches grises, une rivière « profonde, très bleue », en bas d'une colline où se dressent des ruines blanches (*Château de Saint-Denis*), etc.

Les marines peintes à Palavas, à Maguelonne, en Camargue sont merveilleuses; petites ou grandes, « elles expriment toutes les heures de la journée, toutes les singulières transformations de la mer, ce ciel liquide, tempétueux, profond, infini et changeant comme l'autre. Effets de soleil, de brume, coups de vent, grises pâleurs du matin, sérénités lumineuses du plein midi, mystère tranquille et voilé du soir. Ici, quelques barques fuyant comme des oiseaux à travers la trame claire de l'eau, — ici un petit vaisseau à l'ancre, frêle d'armature, comme une toile d'araignée tissée sur le ciel, — ici, le phare battu des vagues, un bateau trébuche sur la grève ; — là, une bande de chevaux blancs, sauvages (*Plage provençale*), entrés dans l'eau pour s'y reposer une partie de la journée, confondus presque avec la teinte pâle des vagues dont ils écoutent la mourante plainte, et qu'on voit s'agiter et courir avec une douce mollesse ; — ailleurs, la morne et solitaire étendue sans accident, effrayante de mâle grandeur, menaçante ; c'est la mer violette traçant une ligne vigoureuse d'horizon sur le ciel bleu ; à côté, un peu de sable, un terrain vert coupé d'une flaque d'eau. Enfin, tous les poèmes de la mer réunis et exprimés dans un ton si simple, si délicat, si grand, si hardi et si juste... »

Et la visite se termine par une « gracieuse » vision : le portrait d'une jolie jeune femme (La *Dame de Francfort*, à Mlle Courbet), vêtue d'une robe grise, assise sur une terrasse, rêvant devant une table à thé, et un exquis paysage avec un petit étang, une allée de sapins, des collines brunes, qui se profilent sur le couchant empourpré ; et par un beau cerf « épique », (*Cerf aux écoutes*) de grandeur naturelle qui va boire, « haletant, inquiet, sauvage, la tête renversée en arrière dans un caractère de naïve grandeur... » Toutes ces œuvres sont d'un grand peintre, viril et grave, d'une technique consommée, spécialiste et généralisateur

tout à la fois ; en dix ans il dominera la peinture française ; dans cent ans ses toiles se vendront à des prix fous ; la rage de ses ennemis est un crime d'art, de raison, d'intelligence et de justice. « La peinture moderne résume ainsi ses grandes sources vitales : Delacroix, Corot. Courbet. L'avenir leur tient en réserve ses beaux livres enthousiastes. »



La dame de Francfort

Tel est ce *Récit douloureux*, comme il en faudrait souhaiter à tous les vrais maîtres à propos de leur œuvre.

Une des rares critiques qu'on pourrait faire à l'auteur porterait sur son appréciation morale de Courbet. Il représente le maître comme un triste, plein d'amertume, découragé, rongé par les chagrins qu'on lui cause et les obstacles qu'on lui suscite, et se plaignant « fort doucement » des malveillances dont il est l'objet. Et il y a là, sans doute, autant d'illusions que de mots.

Pour le prouver, il n'y aurait qu'à montrer Courbet à la *Brasserie des Martyrs*, qu'il commence à fréquenter à ce moment, et où Firmin Maillard le dépeint en joyeuse compagnie, avec ce gilet blanc, taillé dans un jupon de sa grand'mère, et dont Max Buchon avait dit :

> Dans ce gilet, voilà vingt ans qu'il coupe et taille.
> Et pourtant, chaque fois il va mieux à sa taille.

Il s'y rencontrait avec des écrivains : Alphonse Daudet, Glatigny, Champfleury, que signalaient son paletot noisette et sa cravate jonquille, Monselet, Murger, Baudelaire, dont le cache-nez rouge et l'habit bleu à boutons d'or attiraient les regards, Privat d'Anglemont, Armand Barthet, Auguste de Châtillon, qui traduisait alors Shakespeare, bien que ne sachant pas l'anglais, Banville, Gustave Mathieu, Pierre Dupont, Fernand Desnoyers, Castagnary, Tony Révillon; des politiciens, que Courbet devait retrouver plus tard pour son malheur, en des circonstances tragiques : Rigaut, Andrieu fils, Jules Vallès, etc. ; et le bon peintre Claude Monet, attiré d'instinct vers ce maître, qui traçait depuis longtemps un sillon proche de celui qu'il commençait.

Plus probante encore du tempérament joyeux et exubérant de Courbet, serait l'affiche jaune, qui annonçait aux amis la grande fête du réalisme qu'il donna dans son atelier le 1er octobre, et que, ne devant pas recevoir cet hiver, il intitule la « dernière soirée d'été... du chef de la critique indépendante ».

Le programme comportait : première représentation de *M. et Mme Durand*, comédie en cinq actes et en vers, refusée à l'Odéon, lue par le poète Fernand Desnoyers. L'auteur des *Bourgeois de Molinchard*, Champfleury, exécutera sur la contre-basse une symphonie de Haydn. Les intermèdes seront exécutés par MM. C. Monselet, G. Staal, A. Gautier, Bonvin, A. Schanne et une foule d'autres notabilités. Mme Adèle Esquiros lira un poème épique. Titine dansera le cancan. Les chroniqueurs pourront s'asseoir. On boira de la bière Andler... Le piano sera tenu par quelqu'un. Grandes surprises ! Physique blanche... Non ! Courbet n'était point un triste.

Rentré à Ornans, il reçoit une lettre de Buchon, datée du 11 octobre 1859, laquelle les invite, lui et Champfleury, à venir passer quelques jours à Salins. Ils y trouveront, mises en réserve pour eux, de bonnes bouteilles du joli vin pelure d'oignon, orgueil du crû, sans



Le Cerf aux écoutes.

compter, si le cœur en dit », du Bordeaux de 1848. Il se rendit à cette invitation et peignit pendant son séjour chez Buchon, le *Portrait d'une jeune fille de Salins*, daté de 1860.

Courbet resta dans son pays tout l'hiver, et une grande partie de l'année 1860. Le *Naufrage dans la neige*, daté de 1860, est le souvenir d'un épisode auquel il a assisté, durant une de ses chasses dans les forêts domaniales de Levier. La neige a tombé dru sur un communal, à l'orée de la montagne, en un site sauvage, que bordent des sapins écrasés sous le givre. Malgré le mauvais temps, cependant, la diligence a tenté de parcourir sa route accoutumée ; mais elle vient de verser dans une tranchée, et les voyageurs, hommes et femmes, tâchent de se frayer un chemin vers le prochain village, tandis que des paysans, ayant attelé leurs bœufs à la guimbarde, essaient de démarrer. Le ciel est bas, livide, gros de flocons. Cette toile est très expressive d'une journée d'hiver dans les montagnes du Haut-Jura.



La Dormeuse.

Durant qu'il préparait, tout à loisir, son Salon de 1861, beaucoup de ses œuvres, anciennes et nouvelles, le représentaient à des expositions. Ainsi, à Montpellier, figuraient, à partir du 1er mai, le *Souvenir des cabanes*, à M. E. Mey, de Montpellier, et six toiles de la galerie Bruyas : *Portrait de l'auteur* (salon de 1850-51) ; les *Baigneuses;* la *Fileuse endormie;* le *Portrait de l'auteur* (salon de 1855) ; les *Bords de la mer ;* et une *Tête de femme*, ébauche (1854).

Il avait quatorze toiles à l'Exposition de Besançon : *Portrait de Mme***;* celui de *Berlioz*, de *Mlle Z[élie] C[ourbet];* le *Chevreuil perdu;* le *Chasseur allemand*, appelé aussi le *Chasseur badois*, ou le *Cerf expirant*, et qui fut peint par Courbet, en 1859, pendant son

séjour à Francfort; le *Cerf qui prend eau;* le *Naufrage dans la neige;* les *Cribleuses de blé*, ou les « Enfants des cultivateurs du Doubs »; une *Allée couverte;* une *vue de la Loue*; le *Renard et sa proie;* la *Roche Oraguay*. On voyait, en outre, une statuette, par M. Le Beuf, de Lons-le-Saulnier, représentant Courbet en blouse d'atelier serrée à la taille, qui est conservée aujourd'hui, à Ornans, dans la maison paternelle.

A Bruxelles il envoya : *Paysage d'hiver; Falaises de Honfleur;* et la *Femme au miroir*, dont W. Bürger écrivait le succès à la *Gazette des Beaux-Arts* (VIII, p. 96), notant aussi l'effet que ces toiles produisirent « sur le groupe de jeunes artistes préoccupés de tout ce qui est neuf ». A propos de la *Femme au miroir*, « dont les tons de chair sont d'une rare finesse », il prononce le nom de Corrège, comme l'avait déjà fait Astruc pour d'autres œuvres; il est légitime, en effet, de comparer le velouté dans le coloris des deux peintres, et la vérité de leurs pinceaux; on pourrait associer aussi au nom de Courbet celui de Giorgione, pour la façon dont tous deux surent rendre la volupté de la chair féminine. La *Femme au miroir* est en buste, de profil, les bras et le haut de la gorge nus, la masse de ses cheveux surplombant la ligne onduleuse de sa nuque. Le *Paysage d'hiver*, montre de grands arbres dans un ravin, qui est peut-être la gorge aux Loups de la forêt de Fontainebleau, motif qu'affectionna tout particulièrement Courbet; « c'est une peinture étrange, dit Bürger, d'un aspect superbe et très poétique ».

Les *Falaises de Honfleur* sont une petite étude d'après nature. La façon dont Courbet fut amené sur cette plage mérite d'être rapportée. Schanne et lui avaient décidé d'aller au Havre pour voir la mer, et botaniser sur la côte. Dans la rue de Paris, le maître d'Ornans avise à l'étalage d'un marchand de petites marines consciencieuses, qui l'intéressent aussitôt; il demande l'adresse du peintre, et on l'envoie chez Boudin. Celui-ci, ravi de la rencontre, se fait leur guide, les conduit à Honfleur, et les installe à mi-côte, à la ferme Saint-Siméon, chez le père Toutain, où défilèrent tant de paysagistes. Claude Monet, entre autres, y fit de nombreux séjours; il y rencontra Courbet; ce fut un point de contact de plus entre deux tempéraments d'artistes, si différents à la fois et si voisins. Courbet fixa le souvenir de ce séjour dans le *Jardin de la mère Toutain*. Ce fut Boudin, paraît-il, qui engagea

Courbet à peindre la Manche : « C'est prodigieux ! s'écria ce dernier comme il regardait son nouvel ami au travail. En vérité, mon cher, vous êtes un séraphin ; il n'y a que vous qui connaissiez le ciel ! »

Courbet s'enthousiasma pour ce site admirable, où la mer, ailleurs destructive, semble féconder et vivifier la nature qui l'entoure. Sur ses bords, devant son immensité bleue, verte, grise ou blanche, suivant l'heure et la saison, un gazon, luisant et fourni, élargit et allonge son tapis d'émeraude, que les ormes séculaires de la route de Trouville festonnent de larges ombres. Au-dessus, ce sont des collines verdoyantes, peuplées de villas, et cette côte de Grâce, d'où l'on aperçoit, par les temps clairs, la pointe de la Roque, le long ruban de la Seine qui se hâte vers le terme de sa course, les falaises d'Archer, la rade du Havre, Ingouville et ses coteaux, et, dans la brume, Quillebeuf et Tancarville.

L'émotion du peintre à contempler ce panorama merveilleux, a passé surtout dans deux belles toiles : *Coucher du soleil sur la Manche*, et *Vue de l'embouchure de la Seine*, avec des pommiers au premier plan, qui s'opposent à la mer et au ciel gris. Ce dernier paysage a été donné, en 1861, au musée de Lille, par le maire, M. Auguste Richebé.

Un matin, sur le port, les trois amis ne furent pas peu étonnés de rencontrer Baudelaire, alors en villégiature chez sa mère, remariée avec le général Aupick. Le poète les emmène à dîner, malgré leurs protestations, et leurs vareuses de voyage. Les présentations faites, Courbet, se pliant en deux, car la maîtresse de maison était petite, offre gravement son bras, et l'on passe à la salle à manger, où était servi un repas exquis, que suivit le café, sous une vérandah, parmi les plantes rares, devant la mer.

Le soir, à 9 heures, ils prirent congé, ravis et confus de cette aubaine inattendue. Baudelaire les accompagna jusqu'au port, puis jusqu'au Havre, enfin jusqu'à Paris, disant que la campagne lui était odieuse par le beau temps, parce qu'elle lui rappelait trop l'Inde, et qu'il préférait de beaucoup le ciel paisible de Paris sans cesse changeant, l'eau prisonnière des quais, et sa promenade favorite sur la berge du canal de l'Ourcq.

Quelques toiles de Courbet figurèrent aussi à la Galerie du boulevard des Italiens, où avaient été réunis des *Tableaux de l'École*

moderne, tirés des collections d'amateurs ; ce furent, entre autres, la *Curée* et la *Biche forcée à la neige.* Elles motivèrent un article nouveau de Zacharie Astruc (*Le Salon intime,* p. 59 à 65), toujours enthousiaste, où il associe Delacroix, Ingres, Corot, Millet et Barye à Courbet, tous victimes de la même guerre déloyale, mais où il introduit quelques critiques, dont la principale est qu'il y a parfois de la lourdeur dans les « monuments bien bâtis » du peintre, et aussi du laisser-aller, et de l'incurie dans la conception de l'ensemble. En passant, il administre une correction à Gustave Merlet, qui avait publié dans la *Revue européenne* une poésie satirique contre les réalistes représentés par lui comme des « iconoclastes de l'art, » saccageant les fleurs, insultant les grâces au profit de Vénus de carrefours,

> Taillées dans une borne
> Par le marteau d'un casseur de pierres

Champfleury place cette satire en épigraphe d'un grand article : *Courbet en 1860,* qu'il écrivit alors, et qu'il réimprima dans les *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui.* Quelques traits sont à signaler. A distance, il s'étonne que Courbet ait pu mener à bonne fin, et avec autant de tranquillité, une entreprise aussi difficile que celle de l'Exhibition de 1855. Il le loue d'avoir fui les salons, gardé son indépendance, et renoncé à faire les portraits de gens qu'il ne connaissait pas depuis très longtemps, et où il aurait acquis fortune. Son influence augmente tous les jours ; sa réputation pénètre même dans le peuple : un maître maçon, à la suite de l'Exposition de Besançon, ne lui a-t-il pas proposé de lui acheter pour 5 000 francs l'*Enterrement,* afin de l'offrir au musée de Lons-le-Saulnier ? Enfin, Champfleury le convie à mettre l'art au service de l'industrie, et à décorer de fresques les gares de chemins de fer, où rugirait la vie du « mastodonte » de fer.

Paul Mantz remarque que cette idée était ancienne, puisqu'on l'agitait déjà dans les réunions de la *Démocratie pacifiste,* en 1848. Quoi qu'il en soit, elle séduisit Sainte-Beuve, à qui l'exposa, certain jour, le maître d'Ornans, et qui le raconta sans tarder, à Charles Duveyrier, en une conversation où il qualifia Courbet de peintre « vigoureux et solide. »

Champfleury attendit vainement qu'on le remerciât de son étude. En une lettre à Buchon, datée du 5 février 1861, il s'étonne de ce silence : « J'ai pourtant poussé l'enthousiasme fort loin, confesse-t-il, et quoique me souciant très peu de ce que les gens que je juge pensent, je préfère cependant que ceux que j'aime soient satisfaits. » Courbet était alors tout à la préparation de son très important salon de 1861.

VI

SALON DE 1861 : « COMBAT DE CERFS » ; LE « PIQUEUR ». — EXPOSITION D'ANVERS ; LE RÉALISME EN BELGIQUE. — L'ATELIER DE COURBET ET SES ÉLÈVES. — 1862 : SÉJOUR EN SAINTONGE : LE « RETOUR DE LA CONFÉRENCE »; « LES MAGNOLIAS ». — SALON DE 1863; EXCLUSION DU « RETOUR DE LA CONFÉRENCE ». — LES « PRINCIPES DE L'ART » DE PROUDHON. — 1863 : « VÉNUS ET PSYCHÉ »; LA « SOURCE DU LISON ». — SALON DE 1865 ; « PORTRAIT DE PROUDHON ».

Au Salon de 1861, Courbet exposa cinq toiles : le *Rut du printemps* (Combat de cerfs) ; le *Cerf à l'eau* (Chasse à courre) ; le *Piqueur ;* le *Renard dans la neige ;* et la *Roche Oraguay*, vallon de Maizières, et non pas Oragnon, comme l'imprima le catalogue, déjà coupable d'Ornus pour Ornans.

Une lettre, datée d'Ornans, 20 avril, adressée à Francis Wey par Courbet, et dont on trouvera le texte complet dans les *Archives historiques...* (t. I, p. 171 et suiv.) où il a été publié par M. Bernard Prost, fournit les plus intéressants renseignements sur ces tableaux ; elle complète, en certaines parties, la lettre de Francfort précédemment citée.

Courbet déclare qu'il aurait voulu présenter au Salon, outre ces animaux dans des paysages, un tableau de figures ; mais il s'est cassé le pouce gauche, cet hiver, ce qui l'a empêché de travailler pendant un mois et demi, et le gouvernement n'a pas accordé de sursis. D'ailleurs, de cette façon il sera plus accessible aux particuliers, sur lesquels il compte seuls, « le gouvernement, esclave de ses institutions », ne pouvant le soutenir.

Si les « particuliers » veulent bien s'intéresser à lui, et acheter de ses œuvres, il continuera la peinture, unique but qu'il vise. « En effet, vous savez mieux que tout autre que j'agis sans spéculation, sans vergogne, et que je fais assister le public même à mes défauts. C'est peut-être de l'orgueil, mais, en tout cas, ce serait un orgueil louable, puisque ça me prive par honnêteté de ce que ma peinture aurait pu me rapporter. Dans ma pauvreté, j'ai toujours eu le courage de n'être que ce que je suis, sans balançoires, sans monter le coup à personne, et, pourtant, connaissant mon art à fond comme je le connais, ça m'eût été facile d'agir autrement ; mais il y a les lois de la naissance qu'il est difficile d'enfreindre. Mon grand-père, qui était un républicain de 93, avait trouvé une maxime qu'il me répétait toujours... : *Crie fort et marche droit*. Mon père l'a toujours suivie et moi j'ai fait de même... »

Quant à la fortune, elle n'arrivera pas, si les particuliers le chicanent sur ce « fini des tableaux », qui lui « rappelle une lettre de Wagner dans les journaux : sans le fini en peinture et les ballets dans les opéras, il n'y a pas de salut... »

Le paysage de la *Roche Oraguay* « a été fait chez Ordinaire, à Maizières (où il est encore conservé), dans un endroit sauvage des bords de la Loue ». A droite est la Roche Grise, au milieu, l'eau d'un vert profond, et à l'arrière-plan, la colline toute verte, qui, un peu plus loin, se reflète à pic dans le miroir de Scey-enVarais. « C'est au mois de juin ; c'est un plat d'épinards, comme disait autrefois M. E. Gautier, quand Cabat réagissait contre le romantisme, qui ne faisait que des paysages à feu d'artifice. Dans ce paysage, j'ai été trop pressé..., mais, malgré cela, il ne lui manque que la disposition du côté droit, la puissance du restant étant particulière par son impression de fraîcheur. »

Dans la pensée de Courbet, ses trois autres tableaux, qu'il vient de prier son marchand, M. Détrimont, de la rue Laffite lequel est « fort bien disposé » pour lui, bien que ne l'ayant point encore vu, de « nettoyer et vernir très soigneusement », sont une « suite pour les chasseurs », et dans une « donnée » qui lui appartient : « ils n'ont pas de semblables ni dans la tradition, ni dans les temps modernes : ils n'ont pas pour un liard d'idéal ; ils sont exacts comme des mathématiques ». Il y attache une très grande importance ; même à

son avis, et à celui de peintres et amateurs (il faut compter sans doute parmi les premiers Daubigny, qui était venu le voir tout exprès à Ornans), le *Combat de cerfs* doit avoir, « dans un sens différent », l'importance de l'*Enterrement*.

Le *Combat de cerfs ou Rut du printemps*, aujourd'hui au Louvre, pour lequel il a été acheté par l'État, à la vente du peintre, en 1881, au prix de 41.900 francs, représente devant un magnifique hallier, la lutte de deux cerfs, dont l'un transperce l'autre de ses bois, tandis qu'un troisième, blessé d'un coup d'andouiller, brame d'effroi sur la droite, auprès d'un ruisseau qui s'écoule en cascades. Terrifiée par la lutte, la biche qui en est la cause, et qui en sera le prix, s'enfuit. La forêt est une merveille de vérité et de poésie, qui rappelle celle de Ruysdaël à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg ; quand aux mouvements des animaux, ils dénotent une connaissance profonde de la faune sylvestre. Le *Combat de cerfs* est un véritable chef-d'œuvre, que la patine du temps, le noircissement de la couleur, et sa place trop élevée dans la salle des États ne permettent pas d'admirer comme il le mérite à tous égards.

Courbet apprend à Wey que le *Rut du printemps* est une « chose » qu'il est allé étudier en Allemagne. « J'ai vu ces combats dans les parcs réservés de Hambourg et de Wiesbaden. J'ai suivi les chasses allemandes, à Francfort, six mois, tout un hiver, jusqu'à ce que j'aie tué un cerf, qui m'a servi pour ce tableau, ainsi que ceux que mes amis tuaient. Je suis exactement sûr de cette action. Chez ces animaux, il n'y a aucun muscle apparent : le combat est froid, la rage est profonde ; les coups sont terribles, et ils n'ont pas l'air d'y toucher ; ça se conçoit facilement, quand on voit leur armure formidable. Du reste, ils ont le sang noir comme de l'encre, et leur force musculaire fait qu'ils franchissent trente pieds d'un saut, sans effort, ce que j'ai vu de mes yeux. Celui que j'ai tué avait 12 cors (treize ans), style allemand ; en France, vieux dix cors ; il reçut ma balle n° 4 au défaut de l'épaule (elle lui traversa les poumons et le cœur) et 6 chevrotines, du second coup, sur l'os crural, ce qui ne l'empêcha pas d'aller tomber à 150 mètres. Jugez de sa puissance ».

Il explique ensuite le « moment » du paysage, et pourquoi il a préféré un paysage de Franche-Comté, à celui que Carjat avait vu à Francfort ; c'est le « commencement du printemps... où ce qui est

près de terre est déjà vert, quand la sève monte au-dessus des grands arbres, et que les chênes seuls, qui sont les plus retardés, ont encore leurs feuilles d'hiver. L'action de ce tableau commandait ce moment-ci de l'année ; mais, pour ne pas mettre tous ces arbres dénudés qui sont à cette saison, j'ai préféré prendre notre pays du Jura, qui est exactement le même, avec son mélange de bois noir et blanc. J'ai introduit, comme à Reugney (village voisin de Levier) une forêt moitié bois blanc, moitié bois vert persistant ». Ce commentaire n'est-il pas d'une simplicité frappante ? Il prouve que Courbet, peintre avant tout, et qui eût dû ne rester que peintre, savait exprimer nettement et avec éloquence ses idées, lorsqu'elles s'appliquaient à la peinture, tandis qu'ailleurs il était diffus, vague, embrouillé et pénible.

Le *Piqueur* ou le *Cheval dérobé* (Galeries Durand-Ruel), figure « un cheval gris pommelé, harnaché d'une selle jaune, lancé à fond de train, les quatre pattes en l'air », à l'orée d'une forêt de grands arbres, qui s'éclaire, sur la gauche, par le ciel bleu et une prairie grise. Le cheval était monté par le piqueur dans la première forme du tableau ; mais le personnage a été effacé depuis, comme le recommanda Théophile Gautier dans son *Salon* ; l'œuvre ne paraît pas en avoir souffert, et Courbet s'y révèle avec une merveilleuse aptitude à peindre les chevaux, comme il avait fait déjà des chiens, des renards, des chevreuils et des cerfs, comme il fera bientôt des vaches et des bœufs, aussi grand animalier qu'il était extraordinaire paysagiste.

Deux modèles ont servi au peintre pour cette toile : l'un était le cheval de Gaudy (ami de Courbet, plus tard sénateur du Doubs, qui possédait une maison de campagne à Vuillafans, près Ornans, où le peintre fut souvent invité), « cheval arabe croisé arabe double, représentant le poney anglais, cheval de chasse ». « Méfiez-vous, écrit Courbet de ce que vous appelez le mouvement, l'énergie ; nous ne sommes plus ici dans le cheval d'Horace Vernet, où tous les muscles ressortent, où le feu sort des yeux et des narines ; celui-ci est un cheval entraîné qui, sans avoir l'air d'y toucher, fait le kilomètre en deux minutes à la voiture, et qui prend l'allure du galop, comme au Champ-de-Mars, en trois, sans se gêner ». L'autre est un chef des piqueurs, M. Leroy ; il a eu l'occasion de l'étudier durant une chasse à courre impériale, à Rambouillet qu'il a suivie pendant cinq semaines, et où il était le cavalier de Mme de Violaine, sœur de Mme Lafarge. Il a vu

M. Leroy, qui était déjà valet des chiens sous Louis XVIII, sonner l'eau, « son cheval lancé à fond de train. Il sonnait la chasse classique, la vieille chasse normande, régulière et sans fioriture, la chasse du prince de Condé ; il montait à la française. Je l'ai vu marcher ce train descendant un revers de forêt, dans une coupe de deux ans ;



Le cheval dérobé.

ça me rappelait les Arabes. Ce piqueur, dans le tableau, rase la lisière d'un bois, ce qui justifie la lumière dans laquelle a été peint le cheval... » Les feuilles des arbres commencent à roussir ; l'automne commence. Courbet a fait un autre tableau d'après le cheval de M. Gaudy : il le montre tenu en bride par un domestique, dans un parc où s'allonge une maison à toit rouge. Cette œuvre se trouve dans le château de la famille Gaudy, à Vuillafans.

Le *Cerf forcé*, aujourd'hui au musée de Marseille, qui l'acheta 1.200 francs en 1861, est aussi un épisode de chasse à courre, à Rambouillet, par le crépuscule, sous un ciel gris où les nuages s'amoncèlent. A bout de forces, le cerf se jette dans une mare où les chiens le poursuivent et où il va trouver la mort, au lieu du salut qu'il y cherche. « C'est le soir, explique Courbet, car ce n'est qu'au bout de six heures de chasse qu'on peut forcer un cerf ; le jour est à son déclin ; les derniers rayons du soleil rasent la campagne, et les moindres objets projettent une ombre très étendue. La manière dont ce cerf est éclairé augmente sa vitesse et l'impression du tableau. Son corps est entièrement dans l'ombre, et modelé pourtant ; le rayon de lumière, qui le frappe, suffit pour déterminer sa forme ; il semble passer comme un trait, comme un rêve ; l'expression de sa tête doit plaire aux Anglais ; ça rappelle le sentiment des animaux de Landseer. » La saison choisie est aussi l'automne.

Courbet, dans cette lettre intéressante, ne donne aucun détail sur le *Renard dans la neige*, auquel il attachait, sans doute, moins d'importance. Il fut acheté par la commission de la loterie, au Salon de 1861. Emile Vernier l'a lithographié en 1867. Cette toile représente un renard au moment où il mange un oiseau ou un poulet qu'il vient de chasser. Le pelage roux de sa robe s'oppose à la blancheur de la neige, en un effet que Courbet avait déjà cherché plusieurs fois, et dont il a tiré un excellent parti.

Comme on voit, et comme le disait Courbet, ces tableaux font un ensemble, une série de chasse. L'idée n'avait pas été fortuite, et le maître poursuivait la réalisation d'un projet dont on trouve le programme dans une de ses lettres à Max Buchon. Il avait proposé à l'éditeur Furne, qui l'avait accepté, d'écrire plusieurs articles sur la chasse et les chasseurs, et de les illustrer de dessins. Max Buchon devait participer à l'entreprise ; le prix des dessins restait à débattre, mais il était convenu que le texte serait payé 20 centimes la ligne. Le projet, d'ailleurs, fut vite abandonné, Courbet n'ayant plus le temps de s'en occuper, absorbé par les travaux de l'atelier qu'il était en train de construire à Ornans, sur la grande route de Besançon.

Ses amis fêtèrent son succès au Salon de 1861 dans un banquet réaliste, le 3 juin, à la Barrière Clichy ; c'est là que Poulet-Malassis entama des négociations, au nom de M. de Chennevières, en vue de

l'achat du *Combat de cerfs* pour le Luxembourg ; ces négociations, d'ailleurs, n'aboutirent pas. A de rares exceptions près, en effet, les critiques avaient approuvé Courbet d'avoir renoncé, au moins ils le croyaient, à ses sujets habituels, et de consacrer désormais son talent à peindre des scènes de chasse et des paysages.

Ainsi pense Olivier Merson, qui n'a guère que des éloges pour le *Combat de cerfs*, mais que le *Piqueur* « burlesquement mauvais », reporte « aux plus mauvais jours du peintre » ; Maxime du Camp, déclare que ces œuvres seraient supérieures, « si le peintre avait pu en retirer les animaux, qui les déparent », et, après cette énormité, il adjure Courbet de ne plus peindre que des choses « saines, vraies, réelles, et non point réalistes » ; A. Nettement, associe ces toiles aux compositions de Boucher et aux descriptions de Delille ; Paul de Saint-Victor (La *Presse*, 2 août), ne doute pas de la conversion ; Hector de Callias, (*L'Artiste*, XI, 246), suggère que le peintre a couru jusqu'ici au martyre, parce qu'il savait qu'au bout est la canonisation ; Théophile Gautier est heureux que Courbet ait « compris qu'il avait trop de talent pour chercher le succès par des excentricités voulues », et se soit contenté, cette année, de faire de l'excellente et solide peinture. Pas de Vénus capitonnée, pas de demoiselle de village, pas de lorettes au bord de la Seine, mais des animaux et des paysages d'une grande vérité et d'une exécution magistrale.

Ces articles durent laisser Courbet assez froid ; il ne saurait en avoir été de même de ceux de Castagnary et de Bürger. Celui-ci rappelle la visite très ancienne qu'il fit à Courbet dans sa mansarde du quartier latin : « Les premiers tableaux qu'il avait alors..., deux ou trois têtes d'hommes et son propre portrait, accusaient une telle énergie, qu'on y pouvait pressentir un grand praticien. » Sa couleur était alors charbonneuse et contractée ; « depuis il a trouvé les secrets de la lumière, et il a même de rares finesses dans le ton local ». Cependant, il ne connaît point les frottis, et peint en pleine pâte, « même les ombres, étalant ses préparations avec le couteau à palette, comme avec une truelle, et finalement sa touche n'en paraît pas plus lourde, grâce à la richesse et à la variété de son coloris. Il a des ficelles toutes particulières, et assurément son exécution est encore plus originale que ses inventions ». Son dessin est ferme, serré, le modelé juste et même délicat, sa cou-

leur abondante et lumineuse. Il a l'entière sincérité de la forme, des tournures, des attitudes et des gestes, et, parfois, la profondeur de l'expression, la grâce et le charme, comme dans la *Femme au miroir*. Rien ne lui manque pour être un maître ; mais, pour plaire il lui faudrait le goût, « qui tient à un certain bonheur d'arrangement, » lequel, d'ailleurs, n'est point exclusif de la plus franche originalité. Ainsi en est-il de Millet, qui n'a pas, d'ailleurs, l'éclat de coloris de Courbet, qui est plus monotone que lui, mais n'est pas moins juste dans sa sobriété. Si l'un et l'autre, à cause de ce manque de goût, n'atteignent pas le sommet qu'occupent les premiers génies, l'avenir se chargera toutefois de les ranger parmi les grands maîtres.

Dans le *Monde Illustré* (VIII, p. 343 et suiv.) Castagnary fait du peintre un non moins bel éloge, constatant que, pour la première fois, il a gagné tous les suffrages, même les plus réfractaires. Il est le seul peintre de notre temps, de la race de Velasquez, Véronèse, Titien, ou Rembrandt, surtout de Velasquez pour la netteté de la conception, la certitude de l'exécution, l'élégance mêlée de force, l'ampleur et la distinction. « Son métier multiple, abondant et riche, se modifie avec chaque objet qu'il traite, suivant la nature de ces objets mêmes. » Courbet seul pourrait réunir les éléments épars de l'école contemporaine, et lui imprimer une direction utile et féconde.

Le triomphe du maître au Salon, que le jury officiel ne voulut d'ailleurs pas consacrer, puisqu'il n'accorda qu'un rappel de médaille de 2[e] classe, se propagea en province et à l'étranger. A l'exposition de Nantes, ses *Cribleuses de blé* furent achetées par la ville, et lui valurent un diplôme d'honneur. Le *Courbet à la pipe*, le *Courbet au collet quadrillé*, la *Fileuse endormie*, prêtés par Bruyas à l'exposition régionale des Beaux-Arts de Marseille, excitent, comme le mande à l'*Artiste* M. Héraud, « un véritable enthousiasme parmi les membres de la commission. » L'un d'eux, M. Guibou, s'écrie : « C'est un Greuze ! » devant cette dernière toile. « Réalités puissantes », va écrire Léon Lagrange dans la *Gazette des Beaux-Arts* (XI, 547). Il en est de même à l'Exposition de la Société des Amis des Arts de Lyon, où l'on voit le *Chevreuil*, la *Roche Oraguay*, et le *Portrait de M*[me] ***, Paul Mantz (*Gazette des Beaux-Arts*, IX, p. 323) loue beaucoup le *Chevreuil* attaché par une patte à un arbre, tache fauve sur un vert intense, et qui paraît être l'étude originale de la *Curée*. Il aime moins le

paysage, vigoureux, mais peu significatif, et surtout le portrait, où l'image effacée, le buste sans relief et les yeux sans vivacité, laisseraient croire que l'auteur, perplexe, s'est décidé à donner satisfaction à la critique sentimentale, sa pire ennemie.

Plus éclatant encore fut le triomphe remporté à Anvers, en août 1861, où l'admiration se partagea, très ardente, entre le *Combat de Cerfs*, et la grande *Tondeuse de moutons* de Millet. On fêta d'autant plus vivement les deux champions de l'art français que l'on commençait depuis quelques années à se détourner de l'art académique, pontifié sur les bords de l'Escaut par Gustave Wappers (1803-1874), célèbre par le *Dévouement des Bourgmestres de Leyde* (1830), F. de Brækeleer (1792-1823), Nicaise de Keyser (1813-1887), auteur de tableaux de bataille assez gourmés, Henri Leys (1815-1869), fondateur de l'école archaïque, tous artistes de valeur, d'ailleurs, mais attardés, et ayant fait leur temps. Prenant ses désirs pour des réalités, Adolphe Siret écrivait à la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1860 : « L'invasion dans les ateliers d'Anvers du style qu'on a improprement nommé réalisme, a fait tourner pendant quelques années les têtes de nos Rubens les plus forts en palettes ; il y eut un moment où le dévergondage fut tel que M. Courbet lui-même en eût été effrayé. Aujourd'hui, tout s'est calmé ; l'art est rentré dans son véritable lit, et le limon qu'il a laissé sur les bords, a fait naître de salutaires réflexions. » Il faisait allusion au grand succès qu'avait obtenu les *Casseurs de pierres*, en 1852, à Anvers, et à l'influence profonde qu'eut ce tableau sur le développement de la peinture belge. Certes, le réveil de Siret dut être pénible.

Au Congrès, qui fut tenu durant l'Exposition, et où l'on agita toutes les questions d'art, Courbet, sur le désir à lui exprimé, développa sa théorie en une improvisation, qui fut reproduite dans le *Précurseur d'Anvers*, du 22 août 1861 : « Le fond du réalisme, dit-il en substance, c'est la négation de l'idéal, à laquelle j'ai été amené depuis quinze ans par mes études, et qu'aucun artiste n'avait jamais, jusqu'à ce jour, osé affirmer catégoriquement... L'*Enterrement à Ornans* a été en réalité, l'enterrement du romantisme, et n'a laissé de cette école de peinture que ce qui était une constatation de l'esprit humain, ce qui, par conséquent, avait le droit d'existence, c'est-à-dire les tableaux de Delacroix et de Rousseau... L'art romantique, comme l'école classique, était l'art pour l'art. Aujourd'hui d'après la dernière expression de la philosophie,

on est obligé de raisonner, même dans l'art, et de ne jamais laisser vaincre la logique par le sentiment. La raison doit être en tout la dominante de l'homme. Mon expression d'art est la dernière, parce qu'elle est la seule qui ait jusqu'à présent, combiné tous ces éléments. En concluant à la négation de l'idéal et de tout ce qui s'ensuit, j'arrive en plein à l'émancipation de l'individu, et finalement, à la démocratie. Le réalisme est par essence, l'art démocratique. »

Cette théorie fut réfutée, sans tarder, par Madier de Montjau qui affirma que « rien ne pouvait jamais empêcher l'artiste d'élever, d'embellir, de poétiser la vie, la nature et la réalité humaines ». C'était la raison même, tandis que la conception de Courbet était étroite, comme toutes celles des écrivains ou des artistes fortement imprégnés de leurs idées, et qui sont grands par cette étroitesse même : le génie véritable n'est jamais critique. La vérité, c'est que le réalisme fut un moment glorieux de l'art, comme le furent, en leur temps, le classicisme et le romantisme, comme l'a été, depuis, l'impressionnisme. Aucune théorie ne peut se flatter d'être la dernière. Il n'y a pas une forme d'art unique, mais des formes successivement variées. L'histoire de l'art est une suite d'étapes à travers des contrées fort diverses, riantes ou graves, colorées ou grises, sereines ou bruyantes, vers un idéal fait de réalité et de poésie.

Quoi qu'il en fût, les jeunes peintres anversois burent ces paroles de Courbet, et son influence devint vite prépondérante, malgré toutes les entraves que l'Académie y apporta. Déjà, Paul Mantz (*Gazette*, XI, 282) signalait en 1861, cette évolution caractéristique, en montrant tout ce que devaient au réalisme le *Benedicite* de Charles de Groux (1826-1870), l'*Admission d'un dignitaire de la gilde de Saint-Sébastien à Edeghem* par Louis Dubois (1830-1880), la *Blanchisserie*, de Henri de Brækeleer, le propre fils d'un ennemi de la nouvelle doctrine. « Il nous paraît évident, écrit Mantz, que le jour où M. Ferdinand de Brækeleer a vu son fils se précipiter dans cette voie du réalisme à outrance, il a dû se voiler la face, et invoquer la clémence du ciel. »

Depuis, le mouvement a été continué, surtout à Anvers, par J. Stobbaerts (né en 1838), le peintre des ouvriers, par Ch. Verlat (1824-1890), l'auteur du *Coup de collier* (1857) et de tant de scènes réalistes, par J. van Beers (né en 1852); et à Bruxelles, par Constantin Meunier (1831-1905), qui s'est voué à représenter sur la toile, dans le





marbre et le bronze, la vie des travailleurs de la mine et de l'usine ; Ch. Hermans (né en 1839), dont le chef-d'œuvre : *A l'aube* est bien connu; Joseph Stevens, l'excellent animalier et son fils, M. Alfred Stevens, dont Courbet a fait un beau portrait, aujourd'hui au musée royal de peinture moderne de Bruxelles, etc.

Courbet revint de Belgique avec le sentiment d'avoir puissamment fait avancer la cause du réalisme. A Paris les efforts du gouvernement et de l'Académie pour retarder ses progrès, et même pour les arrêter, ne devaient pas avoir plus d'effet que ceux de l'Académie anversoise ; une manifestation de jeunes gens allait lui prouver en quelle estime les débutants tenaient ses œuvres. Un certain nombre d'élèves de l'École des Beaux-Arts, se disant las des enseignements reçus aux cours de Picot et de Couture, vinrent prier Courbet de les initier aux pratiques de son art. Celui-ci leur répondit une longue lettre, datée du 25 décembre 1861, et que Castagnary, qui y avait largement collaboré, reproduisit dans le *Courrier du Dimanche* du 29 suivant, puis dans ses *Libres Propos* (p. 179-184).

Le « maître peintre », comme il aimait à s'appeler, expose à ses « chers confrères » qu'il ne peut être leur professeur, au sens précis du mot; car, ainsi qu'il l'a affirmé récemment à Anvers, « tout artiste doit être son propre maître », l'art étant essentiellement individuel. Il ajoutait que, l'artiste ne peut représenter que ce qu'il voit; l'art historique est un contresens; l'histoire d'une époque finit avec cette époque même. La peinture est un art essentiellement concret, qui ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes. « L'imagination dans l'art consiste à savoir trouver l'expression la plus complexe d'une chose existante, mais jamais à supposer ou à créer cette chose même. » Étant donné ces opinions bien arrêtées, il lui est naturellement impossible d'ouvrir une école, de former des élèves, d'enseigner telle ou telle tradition partielle de l'art. Mais, à défaut d'une école, il peut fonder avec eux un atelier semblable à ceux de la Renaissance, où il leur expliquerait, les considérant comme des collaborateurs, et non comme des disciples, la méthode par laquelle on devient peintre, par laquelle lui-même l'est devenu, chacun gardant l'entière direction de son individualité, la pleine liberté de son expression propre dans l'application qu'il ferait de cette méthode.

C'était, on le voit, une insurrection contre l'enseignement officiel,

tyrannique, de l'École, et un appel à la libre initiative. Courbet complétait, en outre, ce qu'il avait dit maintes fois, notamment à Anvers, et ce que son œuvre expliquait pour lui, à savoir qu'il ne peut y avoir d'écoles, l'art étant individuel ; l'art est contemporain, et s'accommode mal du rétrospectif ; la peinture doit représenter les objets visibles ; le beau est dans la nature, supérieur aux constructions de l'imagination ; le beau est relatif au temps et à l'individu : idées excellentes en soi, mais exclusives, et qui n'ont, en somme, que l'importance d'une théorie personnelle.

Dès le 9 décembre les élèves commencèrent à affluer chez Courbet ; ils étaient quarante-deux à la fin du mois, payant chacun vingt francs pour couvrir les frais de l'atelier commun qui avait été loué rue Notre-Dame des Champs. Dans le nombre il faut tirer de pair Fantin-Latour, qui nous a donné ces groupes de portraits, comme l'*Atelier des Batignolles*, si émouvants par leur sérénité et leur vérité, et dont l'idée première vint de l'*Atelier* de Courbet ; on connaît ses autres œuvres, vraies et poétiques à la fois, peintures, pastels et lithographies admirables, où la nature est serrée de près et où sourit aussi l'imagination de l'artiste. On vit venir aussi chez Courbet Flameng, Méaulle et Milius graveurs, avec le peintre Lansyer. On y vit encore Schanne ou Schaunard, Fontaine, Brigot, Dubois, Saint-Prix, Roman, Roux, Capelle, Bayeux, Gaitet, Cadolle, Dumas, Dauvergne, Olaf Isacksonn, Becker, Meulien, Leroux, Causse, Marchaux, Plestow, Villa, de Dreuille-Senecterre, Erpikum, Doyen, Mollet, Félix Morel, Follin, Ashewold, Prévost, Delrieux, Ricaud, Henri Nicolle, Bailly, T. Cote, L. Collin, Poggi, Sarter, Edouard Vié, dont les noms méritent d'être rapportés, bien que tombés aujourd'hui dans l'oubli, pour l'indépendance que ces jeunes gens manifestèrent en cette occasion.

Castagnary a raconté dans le *Courrier du Dimanche* la visite qu'il fit à cet atelier en compagnie d'Eugène Pelletan et de Gustave Chaudey, et la violente surprise que ces derniers éprouvèrent à voir le modèle, un bœuf roux, taché de blanc, lié par les cornes à un anneau de fer qu'on avait scellé au mur, debout sur du foin, « l'œil dilaté, allongeant à terre son mufle noir et balançant sa queue impatiente ». Autour de lui, ce n'étaient que chevalets, artistes appliqués, parmi lesquels circulait le maître, avec sa barbe noire, distribuant ses indications, crayonnant, plaçant une touche, dans un silence qu'inter-

rompaient seuls, par intervalles, des meuglements. Léo de Bernard qui, à son tour, a décrit l'atelier dans le *Monde Illustré* (1862), nous le montre très simple, modeste, sans bric-à-brac, contenant seulement, aux murs des études de fruits et de fleurs, sur les briques du parquet un poêle de fonte à longs tuyaux, une véritable forêt de chevalets, et une estrade où posent alternativement un taureau et un cheval fourbu, auxquels un paysan et un palefrenier font prendre la pose.

On peut imaginer le bruit que cet événement provoqua dans Paris. L'atelier fut assiégé de badauds qui venaient contempler ce spectacle. Il fut, durant une quinzaine, l'objet de toutes les conversations et de tous les quolibets. On se passait de mains en mains une caricature de Bénassit qui représentait Courbet à califourchon sur un bœuf avec sa palette et sa brosse, courant sur le corps des prix de Rome pour inaugurer l'atelier nouveau, au grand dam des Grecs et des Romains.

Le 10 mars 1862, Courbet, écrivant à son père, ne cache pas sa satisfaction des résultats acquis, tout en se plaignant du labeur énorme qu'il fournit et du « trop d'entourage..., depuis que toute la peinture moderne converge » dans son atelier. Il annonce, en outre, qu'il vient de sculpter devant ses élèves la statue du *Pêcheur de chabots*. Elle représente un enfant d'une dizaine d'années, aux formes grêles, entièrement nu ; il est en train de pêcher avec un trident de ces chabots ou chavots, petits poissons à grosses têtes, très fréquents dans le Doubs et la Loue, sur les bords desquels ils se laissent facilement prendre, tandis qu'ils s'engourdissent au soleil, entre les cailloux. Le geste est gracieux, le corps modelé non sans charme ni habileté, et cette œuvre, quoique inférieure aux peintures du maître, n'est certes pas indifférente. Le 10 mars, il n'avait plus que les mains à faire : « Mon audace et ma réussite ont bien surpris tout le monde », remarque-t-il. Son intention est de faire couler cette statue en fonte, et d'en faire cadeau à la ville d'Ornans pour la fontaine des îles basses, à condition qu'on approprie la colonne qui est au milieu. On pourrait profiter de l'inauguration pour organiser un grand congrès des « chorales circonvoisines », qui attirerait nombre d'étrangers et d'artistes. M. Catulle Mendès a raconté dans l'*Artiste* (1862, II, 19) qu'il avait vu dans l'atelier de Courbet ce pêcheur de chabots, un « charmant morceau » qui illustrait à ce moment l'Exposition de Londres (où se trouvait aussi le *Combat de cerfs*), et qui l'aurait convaincu que le maître peintre avait

renoncé au réalisme, à l'*art réalistique*, comme disait Baudelaire, s'il n'avait aperçu tout auprès le buste d'une grasse commère, aux cheveux superbes, « plein de flammes et de baisers, de colère et de charme », mais dont les « énormes seins ne méritent point d'autre nom que celui de mamelles ».

Le pêcheur de chabots.

Ce fut peu après que l'atelier se disloqua pour diverses raisons. Courbet dut se lasser à la longue d'y consacrer son temps et de négliger, pour cette besogne nouvelle, son travail personnel; il faut reconnaître aussi qu'il n'était guère qualifié pour devenir professeur, étant, par nature, un isolé : peut-être ses élèves ne lui donnèrent-ils pas, non plus, grande satisfaction, et le dégoûtèrent-ils du professorat : car l'immense majorité ne paraît pas avoir été originale. Les élèves se fatiguèrent sans doute aussi, de leur côté, d'un enseignement si révolutionnaire et ils craignirent, ou on leur fit craindre, d'être rayés désormais des concours de l'École des Beaux-Arts, s'ils continuaient à fréquenter cette maison rivale.

Mais l'effort de Courbet ne fut point perdu. Les idées émises, commentées par la presse, pénétrèrent où il fallait, et produisirent leur effet. Elles devaient être reprises, en partie, par un professeur de premier ordre, Lecoq de Boisbaudran, qui, après de longues années de

pédagogie, les exposa dans un petit livre, paru en 1879, à la librairie Morel, intitulé de l'*Éducation de la mémoire pittoresque* et présenté sous forme de *Conseils à un jeune professeur*, lequel n'était autre que Cazin. Si l'on n'y trouve point, en effet, affirmé que l'artiste doit représenter seulement ce qu'il voit, le maître y conseille de n'inculquer aux élèves aucun idéal étranger, de ne les munir que de techniques et de connaissances assimilables, de les amener à rester fidèles devant la nature à leur tempérament et à leur sensibilité. N'était-ce point ce qu'avait déjà recommandé Courbet ?

Or, il se trouve que, parmi les élèves de Boisbaudran, réalistes et idéalistes tout à la fois, figure Fantin-Latour, qui avait déjà suivi l'enseignement du maître peintre. Les autres ont les qualités solides, avec l'amour de la vérité que celui-ci prisait par-dessus tout : c'est Cazin, Tissot, Régamey, Lhermitte, et, au premier rang, ce Legros, dont l'*Ex-voto*, paru au salon de 1861, s'affilie d'une façon formelle aux œuvres de Courbet, de même que cette eau-forte de peintre, les *Chanteurs espagnols*, du même salon, inspirée des peintres de la péninsule, maîtres de Courbet et de Manet.

Le spectacle de ses œuvres continua, de façon plus efficace encore, cet enseignement, agissant non seulement sur le groupe impressionniste qui se formait, mais encore sur des artistes simplement épris de nature et de vérité, comme Bastien-Lepage, Rosa Bonheur, Bazille, Bonnat, Henner, Carolus Duran. L'*Homme endormi* de ce dernier est un souvenir évident de l'*Homme blessé*. Tout le développement de la peinture contemporaine en a été plus ou moins clairement influencé. Puvis de Chavannes hésita même à suivre cette impulsion. Depuis peu, le groupe symboliste ou idéaliste a essayé de réagir en proscrivant l'étude directe d'après le modèle et la nature ; mais ce rigorisme paraît avoir été abandonné assez vite par ses protagonistes mêmes. Un nouveau groupe de peintres, retournant à la « manière noire », Cottet, Simon, etc., se sont rejetés bien loin, en arrière, vers les Courbet réalistes et obscurs des premiers temps, et notre artiste, si décrié, contraint à l'isolement, traité souvent comme un paria, apparaîtra sans doute dans l'avenir comme l'un des facteurs, qui ont le plus profondément agi sur l'art dans la deuxième moitié du XIXe siècle..

Tout cela était, certes, bien loin de sa pensée, au commencement de l'été 1862, quand il s'en fut en Saintonge avec Castagnary pour s'y

reposer loin du bruit, au château de Rochemont, près Saintes, chez le futur auteur du *Camp des bourgeois*, Etienne Baudry, écrivain, peintre et collectionneur, qui l'avait invité depuis longtemps.

A peine arrivé, Castagnary, qui s'est hâté de « perdre le fil des événements et des idées », s'empresse de le reprendre pour envoyer aux lecteurs du *Courrier du dimanche* un riant tableau de Saintes et de la Saintonge, tout à la joie de faire à son ami les honneurs de sa petite patrie.

La province est une miniature de pays, à laquelle les Constituants ont dû coudre un lambeau contigu, l'Aunis, afin de pouvoir former un département. « Coquettement gracieux..., mignonnement frais », c'est un pays de juste milieu, ni symétrique, ni désordonné, d'un pittoresque aimable et sans prétention. Le ciel, d'un bleu lacté, annonce l'océan ; les horizons lointains se voilent d'une brume légère et transparente ; des « ombres mouillées et de tendres silences » enveloppent la variété des sites ; la ligne gracieuse des terrains ne manque pas ici et là d'une certaine grandeur.

Le pays est traversé par la Charente, que Henri IV appelait « le plus joli ruisseau de sa couronne », et qui est l'image heureuse et fidèle de ce coin de terre. C'est un petit fleuve rentier, qui n'est guère occupé qu'à traîner paresseusement les gabarres chargées d'eau-de-vie, qui descendent de Cognac, où à mirer dans son eau, toujours propre, les fleurs et les arbres de ses rives, de blanches villas à toits rouges, des moulins oisifs, des clochers de villages, le long des « vertes prées » où somnolent de grands bœufs au poil roux.

Comme elle, les Saintongeais sont calmes, nonchalants à l'extrême, figés dans l'immobilité. La gastronomie et le nonchaloir s'y développent aux dépens de leur cerveau ; ils manquent d'ambition, étant de classe moyenne, ni riches, ni pauvres. L'art fleurit autrefois en ces parages avec Palissy, mais, depuis, il a somnolé. Peut-être se réveille-t-il avec le sculpteur Arnold, le paysagiste Auguin, ami de Corot, qui a senti « la tendresse poétique des rives de la Charente », enfin le portraitiste Pradelles ; ceux-ci trouvent dans la présence de Courbet un stimulant à leurs efforts.

On faisait fête au peintre dans ce château de Rochemont, situé à 2 kilomètres de Saintes, au milieu de grands bois, qui s'étendent d'un côté jusqu'à la Charente, au Port-Bertaud, de l'autre, jusqu'au village

de Font-couverte, dans un pays très accidenté. Sur les indications d'Étienne Baudry, de la vieille servante, Charlotte, laquelle raffola de Courbet, comme toutes les femmes du pays, qui déclaraient n'avoir jamais vu plus *joli-t'-homme*, et des bourgeois, accourus en foule pour voir leur prétendu épouvantail, il circula dans la région à longueur de journées, parmi la garenne de Rochemont, les vignobles de Chaniers, sur les routins conduisant à Cognac, du côté de Saint-Porchaire et de Marennes, poussant même jusqu'à l'estuaire de la Gironde, et à Royan, où il peignit la pointe de Vallières. On raconte même une singulière histoire, qui se serait passée en ce dernier lieu. Un jour, Courbet y convia quelques amis à déguster des huîtres, en les arrosant de petit vin blanc de Médis, capiteux en diable, et célèbre dans toute la contrée. La séance fut mémorable et hante encore aujourd'hui le souvenir des parqueurs. Quand on se leva de table, il faisait nuit noire ; les convives décidèrent de faire un tour en canot pour se dégourdir les bras et faciliter la digestion. Ils ramèrent, ramèrent... Soudain, Courbet se mit à rugir ; il venait de s'apercevoir qu'on avait négligé de détacher la barque...

Corot, étant à la Rochelle, avait appris de son élève Auguin la présence de Courbet à Saintes. Vite, il accourut le rejoindre, et passa une quinzaine auprès de lui, comme autrefois à Louveciennes. Il travaillait beaucoup et de grand matin. Le maître d'Ornans venait le retrouver, quand il était fatigué de faire la grasse matinée. Souvent ils se placèrent devant le même paysage, et peignirent ainsi, de concert, entre autres toiles, deux vues de Saintes (celle de Corot est aujourd'hui au musée de Liège), deux autres du *Trou au Lapin* ; Baudry se réserva celle du réaliste, qu'il possède encore ; c'est une magnifique peinture, lisse et profonde cependant, qui compte parmi les plus belles de Courbet.

Celui-ci s'attarda en Saintonge fort longtemps, au point d'y passer l'automne et l'hiver, retenu, s'il faut en croire les on-dit, par les beaux yeux d'une hôtelière, dont il releva momentanément la situation obérée, et par ceux d'autres dames, ainsi qu'il appert d'une lettre à Carjat, son « confident d'amour », auquel il mande de lui envoyer plusieurs photographies, afin de les offrir aux « dames » de Saintes, « pour combler le vide qui est dans leurs cœurs ». En mars 1863 son adresse à Saintes, était : rue Porte-Aiguière. Dans une autre lettre,

datée de Paris, 26 mai 1863, il dit à un ami qu'il a fait en Saintonge 70 ou 80 esquisses ou tableaux commencés.

C'étaient des portraits comme celui de M. Corbinaud (à M. Théodore Duret), portrait qui ne fut pas payé, le modèle, « premier bourgeois de sa race », et fort prétentieux de nature, s'estimant plus beau que le peintre ne l'avait vu ; le prix n'était pourtant que de 200 francs, des peintures de genre comme les *Canotiers de la Charente* avec leur embarcation filant sous la retombée des grands arbres ; la *Laitière de Saintonge*, signée de Rochemont ; une *Jeune fille arrangeant des fleurs*. Celle-ci est vue à mi-corps, de profil, son épaisse et lourde chevelure, faisant valoir la joliesse et la finesse de ses traits comme Courbet n'en avait point encore peint d'aussi délicats. Vêtue d'une robe légère à pois, elle s'approche d'un buisson de roses trémières, épanouies sur leurs hampes. C'est une œuvre, d'un charme ravissant, et la preuve formelle que le peintre savait apprécier et représenter la grâce, quand il voulait.



Portrait de Corbinaud.

C'étaient encore des paysages comme *Bords de la Charente ;* la *Garenne de Bussac ;* la *vallée de Fond-couverte ; Paysage de Saintonge ;* le *Parc de Rochemont ;* les *Bords de la Charente, au Port Bertaud*, qui ont reparu presque tous à l'Exposition de 1882. Ce sont de gais paysages, ensoleillés, clairs, vivants, mais qui, malgré toutes ces qualités, ne sauraient compter parmi les meilleurs de Courbet, comme si la nature agreste et fruste convenait mieux à son génie. Du moins, la Saintonge lui inspira-t-elle une série de fleurs

vraiment admirable, les *Magnolias; Branche de cerisier anglais ; Pivoines ; Fleurs sur un banc ; Branche de cerisier anglais et autres fleurs*, qu'il peignit dans le parc de Rochemont tout à loisir, merveilles d'élégance, de galbe, de finessse et de coloris, qui laissent bien loin derrière elles les œuvres de van Huysum.

Dans une lettre à ses parents, du commencement de 1863, où il souhaite la bonne année à sa famille et envoie 200 francs d'étrennes à ses sœurs Zélie et Juliette, il dit qu'il est dans « un pays d'où il est difficile de sortir » ; chacun à sa façon cherche à l'y retenir, et la municipalité elle-même vient de s'en mêler, en décidant d'organiser à l'hôtel de ville une exposition des œuvres que Courbet a faites en Saintonge, auxquelles on joindra celles de deux enfants de Saintes, deux peintres « de talent », ses élèves Auguin et Pradelles. Au témoignage de M. Théodore Duret, qui avait alors vingt-cinq ans, et qui visita l'Exposition, elle eut un grand succès ; beaucoup de toiles furent même achetées par Etienne Baudry et par les Saintongeais à des prix assez élevés.

Courbet apprend, en outre, à son père, qu'il a profité de tous ces retards pour faire un tableau d'opposition. « C'est une grande toile comme celles qui sont préparées dans mon atelier, à Ornans, de 9 ou 10 pieds sur 7 ou 8 de hauteur ; ce tableau est.. critique et comique au dernier degré. Chacun, ici, en est enchanté. Je ne vous dis pas ce que c'est ; je vous le ferai voir à Ornans ; il est presque fini. » Longtemps, il a hésité s'il ne l'enverrait pas seul au Salon ; car si le gouvernement le refusait, ce serait la fortune. Enfin, il s'est décidé à le faire accompagner de deux autres, et d'une ou deux statues, au risque de n'être admis que pour ces dernières œuvres.

Cette toile, « critique et comique au dernier degré », c'est le *Retour de la Conférence*, qui a été exécutée dans des conditions assez singulières. On sait le sujet : c'est sur la route d'Ornans, un hêtre en bordure, dans le tronc duquel a été érigée une petite vierge blanche ; les roches grises dominent, s'arrondissant sur les coteaux de vignes. Un cortège joyeux s'avance : ce sont des curés, qui reviennent de la conférence ecclésiastique, tenue tous les lundis chez chacun des prêtres du doyenné d'Ornans à tour de rôle ; on y agite des questions de religion, de morale et d'histoire, et souvent un plantureux « dîner », abondant en vins généreux et en bonne chère vient ensuite quand

le tempérament des convives y prête, et quand les finances de l'hôte le permettent.

Le doyen, à la face énorme et congestionnée, a été hissé sur un âne, qui ploie sous le faix; un abbé habillé avec élégance qui garde assez de sang-froid, et qui courbe la tête d'un air lamentable, gémissant, déplorant le scandale, traîne l'âne par la bride. L'ivrogne, dont le corps immense s'affaisse de plus en plus, est soutenu d'un côté par un jeune vicaire à la face joyeuse, et qui ne doit pas être un ascète, en mal de macérations ; et de l'autre par un vieux desservant à lunettes bleues, aux yeux vifs, qui n'est pas « porté sur sa bouche » et que le gouvernement diplomatique de ses ouailles doit intéresser plus que la cuisine. Derrière, un séminariste, qui s'efforce de rester digne, relève un prêtre cassé par l'âge, qui, dans le feu de ses invectives burlesques contre les mécréants, s'est baissé pour frapper la terre à grands coups de bâton, comme pour anéantir les adversaires de la foi; à droite, un curé d'un autre type, paysan né pour les travaux des champs, au type herculéen, qui peut absorber ce qu'on veut sans faiblir, et dont la force éclate à ne rien faire, lance un geste violent et méprisant, comme pour accuser ses confrères de n'être que des femmelettes, et dans sa fureur, lève le pied contre un petir chien, qui jappe devant lui. La vierge du « foyard » contemple cette scène bachique.

Mais il y a aussi d'autres spectateurs : c'est, dans un champ, un paysan, en bras de chemise, debout, qui s'appuie de la main gauche sur une pioche, et de la droite se tient le ventre pour rire à son aise, tandis que sa femme, s'agenouille et joint les mains, au passage de cette grotesque procession. Derrière le groupe sombre des soutanes, à distance respectueuse, on aperçoit la tache claire du groupe des servantes, grasses commères, philosophes et indulgentes, portant à leur bras ou sur leur tête des paniers pleins de victuailles. Le ciel bleu, la ramure splendide du vieux hêtre, et le magnifique paysage de la vallée de la Loue encadrent toutes ces laideurs, contrastant par leur sérénité et leur grandeur avec le tapage et la trivialité de cette scène.

Il faut reconnaître ici tout au moins, cette luxuriance, cette bonne humeur et cet entrain, qui rappellent les innombrables œuvres de « haulte graisse », consacrées par Rabelais, et tant de conteurs, avant et après lui, à amuser les laïques par la satire des mœurs ecclésias-

tiques, plus relâchées, d'ailleurs, aux époques de foi entière, qu'en temps de scepticisme, et, sans vouloir médire du clergé franc-comtois, on peut soupçonner que beaucoup de prêtres, fils de paysans, râblés, solides, à qui manque l'activité quotidienne, se laissent aller à la bonne chère par désœuvrement, et parce qu'ils ne trouvent pas dans leur ministère l'emploi de forces, que les ascètes n'ont jamais eues. Il est



Le Retour de la Conférence.

donc très possible que Courbet se soit inspiré d'une scène réellement vue pour peindre le *Retour de la Conférence*. Le sujet était de nature du reste à l'intéresser particulièrement ; il n'a jamais caché son antipathie pour le clergé ; ses lettres sont très instructives à cet égard, et il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de publier ses invectives, qui sont d'une vivacité à faire rougir M. Homais lui-même. N'est-ce pas lui qui peignit, en Allemagne, le portrait de sa pipe, et signa : *Courbet sans idéal et sans religion ?*

Comme il n'y avait pas au château de Rochemont de salle assez

grande pour que Courbet pût y peindre sa toile à l'aise, M. Baudry trouva une autre combinaison. A l'entrée de la ville, parmi de vastes terrains libres, s'étendait le haras impérial, au milieu duquel on avait commencé de construire une maison pour le Directeur ; mais, les fonds manquant, le travail fut suspendu, alors que seuls les murs et le toit avaient été montés ; le peintre fut autorisé à s'installer dans ce grand hall, où il entreprit, dans le plus grand mystère, le *Retour de la Conférence*, se reposant seulement à étudier, à dessiner, et même à peindre quelques chevaux du haras, entre autres *Emilius*, dont le « portrait » figura aux Expositions de 1867 et de 1882. Dans une lettre à M. Luquet, son marchand de tableaux, où il lui annonce l'envoi de 33 toiles, dont il devra faire une « exposition mystérieuse », et les vendre rapidement, car son « besoin d'argent » est grand, il l'assure qu'il est « admirablement » placé à Saintes pour travailler, ayant à sa disposition « le haras, un emplacement immense, et 80 chevaux, ainsi que les directeurs », qui lui témoignent beaucoup d'amitié. Cependant un secret est bien difficile à garder en province ; l'affaire s'ébruita peu à peu, et fit scandale dans une ville alors assez cléricale. Le Directeur, affolé par la responsabilité qu'il avait encourue, supplia Courbet d'enlever sa toile nuitamment, et de lui jurer sur son honneur de ne pas révéler le nom de celui qui l'avait autorisé.

Le peintre jura tout ce qu'on voulut, et alla se réfugier au port Berteau, dans la maison du passeur, le père Faure, où il avait trouvé un logement à sa convenance, craignant d'abuser de l'hospitalité d'Etienne Baudry par un séjour plus prolongé. M. Eugène Germain a raconté qu'il fallut à Courbet des prodiges de diplomatie pour décider son propriétaire à lui accorder deux faveurs, à savoir qu'il lui procurât une soutane de curé, et qu'il l'autorisât à faire monter un âne dans sa chambre du premier étage.

Certain jour, le peintre convia plusieurs de ses amis à venir voir son esquisse. Le père Faure les accompagna ; mais la surprise des visiteurs ne fut pas minime de trouver un âne vautré sur sa litière, au pied du lit, près d'une soutane noire affalée sur un mannequin. A peine avaient-ils eu le temps d'admirer le dessin des têtes, seul terminé à gros traits rouges et gris, que le passeur manifesta une grande fureur en s'apercevant que l'un des prêtres en goguette lui ressemblait « comme deux gouttes d'eau. » On l'apaisa du mieux qu'on put en lui offrant à boire.

— Je travaille ici, dit Courbet, parce que je ne veux pas d'indiscrétions. Je connais Paris. Je vais arriver avec ma toile toute faite. Je la présenterai au Salon. Ce qu'on va hurler !... On ne dira pas que c'est mal fait. Je l'ai travaillée en conséquence, j'ai fait des concessions... voyez plutôt les têtes, c'est lèché. On dirait du Raphaël, mais on le refusera... Si on l'acceptait, l'Impératrice se mettrait en travers. Ah ! Ah ! Ah ! Quel potin, mes enfants, quel potin !

Courbet, à son retour de Saintonge, termina, en outre, une *Chasse au renard;* le *Portrait de Mme L.;* le *Petit Pêcheur en Franche-Comté*, statue en plâtre, et fit son envoi.

Peu de jours après, on l'avertit que le *Retour* lui était réexpédié « pour cause d'outrage à la morale religieuse », et qu'il ne pourrait même pas figurer au Salon des Refusés, aux Champs-Élysées, ce qui était le comble du refus. Il riposta que l'accusation d'immoralité était ridicule, puisqu'on « autorise les lithographies représentant de gros curés à cheval, emmenant en croupe des filles dont la robe se retrousse jusqu'au-dessus des jarretières » (*Figaro* du 26 mai 1863), que, puisqu'on le traitait de cette façon, il composerait bientôt deux autres toiles : le *Dîner de la Conférence*, où, dans la discussion, un curé jetterait ses confrères par la fenêtre; et le *Coucher de la Conférence*, où l'on verrait les servantes faire du thé à ces « messieurs », et les coucher ; qu'en attendant, il exposerait son œuvre dans son atelier, où il convierait tout le monde à venir la contempler, enfin, qu'il la montrerait dans les grandes villes de l'Europe. « J'avais voulu savoir le degré de liberté que nous accorde notre temps », écrit-il en une lettre qui passa plus tard à l'hôtel Drouot (*Le Rappel*, 18 février 1887), et répondre à l'insulte « que l'empereur m'a faite l'an passé. » Il fait sans doute allusion au rappel de médaille qu'on lui infligea au salon de 1861, et qui était, en effet, injurieux. Il dut se trouver bien vengé, puisque ce fut durant plusieurs semaines, en son atelier, un défilé presque ininterrompu d'amateurs, de critiques, de journalistes, qui ne perdirent pas cette occasion de dauber sur l'arbitraire impérial.

Un ami de Max Buchon, le sculpteur Max Claudet vint voir l'œuvre comme tout le monde ; elle était au milieu de l'atelier sur un chevalet ; le paysage lui parut superbe, mais les personnages déplorables de dessin ; à son avis Courbet devait réserver ces charges, pour lesquelles il n'était pas fait, au spirituel crayon d'André Gill.

La presse fut, en général, assez méchante pour l'exposition du maître, vexée d'avoir cru, l'année précédente, à la conversion de ce dernier. Une des plus dures critiques fut celle de M. de Sault, au *Temps*, disant que, dans la *Chasse au renard* « le cavalier estropié, difforme, ne pourrait se redresser », que le cheval n'a pu prendre sa posture qu'au moyen d'une charnière dissimulée derrière son épaule, et que le poignet de *Mme L*... n'est qu'un moignon ganté. Il reproche aussi au peintre d'avoir abusé de son privilège d'exempt, en exposant ce que lui-même appelle dans la *Chronique des Arts* du 7 juin 1863 des esquisses ou tableaux commencés, et qui ne feront jamais de bons tableaux. Enfin, le critique s'applaudit de « l'échec si complet et de l'amoindrissement » de Courbet, et des pensées salutaires que cet échec fera naître dans la tête de deux de ses jeunes sectateurs : Legros et Carolus Duran. Paul Mantz (*Gazette des Beaux-Arts*) affirme que ces deux toiles ne sont pas de lui, et le conjure de reprendre contact avec la nature.

Le bon Bürger, s'élève contre l'exclusion du *Retour de la Conférence* dans le pays de Rabelais, de Molière, de Voltaire et de Diderot, où Charlet, Raffet, Daumier, Henri Monnier n'ont pas ménagé leurs satires contre la bourgeoisie, la magistrature et le militaire. Le clergé constituerait-il une caste plus privilégiée? Et pourquoi « la vigne du seigneur » lui serait-elle interdite ? Cette toile rappelle le souvenir du roi d'Yvetot, qui était un bon petit roi, dont il est regrettable que la graine soit perdue. Pour Fernand Desnoyers, jamais Courbet n'a fait « un tableau aussi vivant, aussi amusant, aussi pris sur nature et étudié que celui-là ».

Dans le *Nord* de Bruxelles, Castagnary présenta le peintre avec une chaude sympathie comme « le premier des peintres socialistes », élève de la nature, mais expert de la tradition, pratiquant la devise « savoir pour pouvoir », doué d'une technique merveilleuse, qui permet à sa brosse d'envelopper d'un seul coup, et de donner à la fois la forme et le mouvement, puissant et varié comme un Vélazquez, un Vélazquez qui serait du peuple. Le *Retour de la Conférence* n'est pas pour diminuer cette réputation, malgré son dessin un peu lâché. « Nos petits-enfants viendront rire devant cette toile spirituelle et gaie : que n'a-t-on permis à leurs pères de rire dès aujourd'hui ! »

Ce fut une autre note avec Champfleury, l'ancien ami de plus en

plus délaissé, et qui s'embourgeoisait chaque jour davantage. Il écrit à Max Buchon, le 2 juin 1863, pour déplorer le « lâché si grave » des *Curés*. Cela provient à son avis de ce que Courbet, lassé « trop vite » d'être méconnu, alors qu'il devrait savoir que de tous temps « ces injustices ont été commises... par la foule et les représentants de la foule », peint à la diable avec ce secret raisonnement : « Cela est encore trop bon pour un public idiot! » Faute et très grande faute, s'écrie-t-il! Il y a une grande maladresse dans les *Curés*, « des parties grossières, triviales, communes, et en même temps peintes en papier d'auberge. Le groupe du paysan et de la paysanne... est absolument raté. Le paysage est faible ; les mains des curés sont des vessies flasques. » Il l'a dit à Courbet, mais celui-ci, « âme faible dans un corps robuste », se grise au milieu de bavards, de badauds, de railleurs, qui l'ancrent dans un amour-propre « déjà trop robuste », et qui l'empêchent de s'apercevoir qu'il « a tiré dans le vide .. Il lui faut maintenant cinq ou six ans de solitude à Ornans pour se rattraper de cet échec. » Peu de temps, après, le 30 juin, il annonce une quasi-rupture : « Nous sommes à moitié fâchés avec Courbet. Je lui ai fait quelques observations sur son tableau Naturellement, il a dit, le lendemain que *j'étais vendu au gouvernement* » Tout le mal vient de ce « monstrueux orgueil, » au bout duquel il entrevoit « de fatales conséquences ».

N'ayant pas voulu rester sous le coup de cette accusation, Champfleury s'en défendit dans une lettre à Courbet, où il fait allusion aux idées nouvelles du peintre, conçues sous l'influence de Proudhon : « Vous parlez trop et vous ne peignez pas assez. Vos amis sont affectés de la position que vous prenez comme *homme*, et de celle que vous perdez comme *peintre*. » Ce à quoi le maître d'Ornans riposta : « Je n'admets pas... qu'un homme se retire de l'action commune. Les plus grands esprits, qu'on admire dans la tradition, ont été constamment mêlés à tout ce qui se passait de leur temps », et il annonce que, désormais, ses efforts tendront à ce que la France prenne enfin conscience d'elle-même, et se gouverne toute seule. Le désaccord entre les deux amis était complet ; mais la rupture tardera jusqu'en 1865.

Pendant tout l'été, Courbet fut extrêmement affairé Bien loin de lui avoir nui, l'ostracisme impérial servit ses intérêts. Le peintre annonce à son père qu'il a vendu pour une quinzaine de mille francs de tableaux.

Un entrepreneur américain lui a acheté celui des *Curés*, « qui a fait un train, comme on n'a jamais rien vu » (dans une lettre à Buchon il emploiera même le mot de « fureur »), et l'a conduit en Angleterre, au Congrès de New-Castle, « où il va commencer ses pérégrinations » chez les « puissances » ; il espère en deux ans faire une recette de deux ou trois cent mille francs de bénéfices, qu'il partagera avec l'auteur. Ce sera la fortune (28 juillet 1863).

Les lettres de Courbet le montrent fort occupé du *Pêcheur de chabots*. Il convient de commander le bassin de la fontaine d'Ornans, sur lequel il reposera, à son ami, Charles Lapoire, qui peut lui envoyer son projet à l'examen. Si on veut son avis, il aimerait que la colonne de la fontaine forme « un bloc de rochers rustiques, et que l'eau retombe du plateau où est debout le petit bonhomme, en cascade ou par filets. Quant au bassin, s'il était octogone ou pentagone, je crois que ce serait plus convenable au sujet. » La statuette sera fondue pour fin septembre. Il faudrait que l'inauguration ait lieu le 1er octobre ; on fêterait en « un repas énorme », dans les Iles Basses, les sociétés chorales, « les gens de Paris et les rédacteurs de journaux », qui accourraient en foule. A cette lettre il joint une photographie des *Curés*, pour prouver à ses parents « qu'il n'y a rien d'extraordinaire contre ces messieurs », comme on a voulu le faire croire.

Enfin, il explique à son père pour quel motif il n'a pu encore retourner à Ornans. « Dans ce moment-ci, je suis en correspondance avec Proudhon ; nous faisons ensemble un ouvrage important, qui rattache mon art à la philosophie, et son ouvrage au mien. C'est une brochure qui sera vendue dans mon Exhibition en Angleterre, avec son portrait ainsi que le mien : deux hommes ayant synthétisé la société, l'un en philosophie, l'autre dans l'art, et tous deux du même pays. J'ai encore sept pages à lui transcrire avant six heures ».

Une lettre à Max Buchon complète cette indication. L'opinion de Proudhon c'est qu'il a manqué au réalisme un littérateur, « que Champfleury n'y entend rien, qu'il ne sait pas écrire, qu'il n'a pas l'esprit pour faire un ouvrage critique, qu'il ne sait pas raisonner », et qu'il n'apprend rien. Courbet abonde dans cette opinion : « Si j'osais, j'en dirais bien davantage que lui. Comme je n'avais pas terminé mon action, ça m'était égal que Champfleury écrive ce qu'il voulait sur le Réalisme (dans lequel il n'a jamais été). Ce qui ne m'était pas égal, c'est qu'il

LA SOURCE.

Procédé Fortier Marotte.





dévoyait par le fait le public sur mon compte, parce qu'on me croyait attardé. » Le plus grand coupable dans cette affaire est Max Buchon, qui est resté dans la sentimentalité, une « maladie qui éloigne de la réalité », alors que, ayant tout ce qui manque à Champfleury : l'esprit de critique, la « rationalité » franc-comtoise, le style, l'éducation nécessaire, la faculté généralisatrice, la fortune, il aurait pu venir à Paris, au lieu de rester à Salins, écrire sur l'art, être utile de son vivant et dans l'avenir, jouir de la vie dans le présent, et former avec Proudhon et lui le groupe des « trois montagnons franc-comtois, qui auraient succédé avantageusement aux trois montagnards de la Suisse ».

A défaut du salinois, le bisontin Proudhon s'est exécuté. Courbet lui a suggéré d'écrire un résumé de l'art contemporain, et, comme le philosophe est ignorant, ou à peu près, de ces matières, il s'est fait son professeur : « Jamais je n'ai tant écrit de ma vie. Si tu me voyais, c'est à crever de rire. Je suis noyé dans les paperasses; j'écris à Proudhon, chaque jour, 5 ou 10 pages d'esthétique sur l'art qui se fait, et l'art que j'ai fait et que je veux établir... Nous allons enfin avoir un traité de l'art moderne arrêté, et la voie, indiquée par moi, correspondant à la philosophie proudhonienne ». Si l'ouvrage n'est pas très brillant, comme il est assez de coutume dans les livres de ce genre, du moins sera-t-il fortement raisonné, et il ne sera, sans doute, guère possible d'y répondre sérieusement. En attendant, ce travail a fatigué Courbet à tel point, que Proudhon lui a donné dix jours de « vacances »; il est allé les passer aux bains de mer de Fouras, près de Rochefort, où il a retrouvé des amis : « J'ai profité de cela, car j'étais éreinté. J'avais un échauffement et des hémorroïdes à crever ». Cette indisposition n'était pas nouvelle; Courbet s'en est toujours plaint dès le collège; il s'en plaindra jusqu'à sa mort.

Le traité de Proudhon, qui ne devait avoir que 12 pages, puis 160, en compta 376, et fut publié dans ses *Œuvres Posthumes*, avec le titre : *Du Principe de l'Art et de sa destination sociale*, sous la surveillance de ses exécuteurs testamentaires : J.-A. Langlois, G. Duchêne, G. Chaudey, A.-A. Rolland, F.-G. Bergmann, F. Delhasse, et de sa fille aînée, Catherine. Il comprend 25 chapitres, dont 15 avaient été complètement rédigés par l'auteur : ce sont les 17 premiers, moins les chapitres VII et XVI; les autres ont été « agencés » et mis en ordre d'après les indications de Proudhon.

A la suite du refus du *Retour de la Conférence*, une partie de l'opinion n'a pas été favorable au peintre. Les uns ont dit que Courbet avait recherché ce scandale; les autres lui ont reproché de n'avoir pas formulé son esthétique, et d'être un sphinx. Proudhon va répondre à ceux-ci et à ceux-là, en établissant les principes généraux d'une critique, qui permettront de juger et de classer, non seulement Courbet, mais encore les artistes quels qu'ils soient, et marquer la voie.

L'homme seul est capable d'apprécier le beau; il possède l'*esthétique* ou faculté d'apercevoir le beau et le laid en sa personne et dans les choses, et de se faire de cette perception un nouveau moyen de jouissance, un raffinement de volupté; c'est le sens poétique. On y discerne un *sentiment*, une vibration ou résonnance à l'aspect de certaines apparences belles ou horribles, sublimes ou ignobles. L'homme en reçoit l'impulsion de l'*estime de soi* ou de l'*amour-propre*. Et de ces sentiments résulte la faculté d'*imitation*, qui permet de reproduire un objet qui plaît.

Telle est la triple base de l'art. Il faut ajouter que l'idée du beau a une réalité objective, n'étant pas une pure conception de l'esprit; que l'art, objectif d'essence, n'en demeure pas moins personnel, libre et mobile; que l'impression du beau est fugitive et qu'il faut donc fortifier l'image du beau contre la défection et les observations de l'idéal; enfin que la sensibilité esthétique de l'artiste est en raison inverse de l'esprit philosophique. D'où il suit que le progrès de l'art recevra son accroissement du dehors, et que l'art, purement fantaisiste, serait condamné à l'immobilité.

Voilà le *principe* de l'art. Son objet, c'est l'*idéal*. Réalisme et idéalisme sont devenus des mots presque inintelligibles. Le réel et l'idéal, chez l'artiste, sont inséparables. L'idéal est ce qui est conforme à l'idée, ou y a rapport. L'idée est la notion typique, spécifique, générique que l'esprit se forme d'une chose, abstraction faite de toute matérialité. Donc, l'idéal indique une généralisation, non une réalité, le contraire de l'individu observable, par conséquent une antithèse du réel. De plus, l'idée est le type pur, parfait, la perfection, l'absolu. L'idéal est donc la forme parfaite qui se révèle à nous en tout objet, et dont cet objet n'est qu'une réalisation plus ou moins approchée. Cet idéal n'existant pas, ne peut être représenté et se peindre. Mais alors quel sera l'emploi de cet idéal dans l'art, dont il est l'objet?

L'artiste fera comme la nature, qui donne des réalisations particulières d'après des types ou idéaux, qui sont en elle; il la continue en produisant à son tour des images d'après certaines idées à lui, qu'il désire nous communiquer. L'art, ainsi, est essentiellement concret, particulariste et déterminatif comme la nature; c'est grâce à ces formes concrètes qu'il inculque plus profondément le sentiment du beau et du sublime, l'amour de la perfection, l'idéal. Il est donc *une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce.* La revue des principales manifestations de l'art démontrera la justesse de cette définition, donnée par la théorie.

Tant que l'art a été subordonné à la justice et à la science, il a été florissant. Quand il a voulu être l'art pour l'art, il a commencé la décadence et la démoralisation d'un peuple. Telle est la leçon qui se dégage de l'histoire. Ainsi, en Égypte, l'art avait reçu, dès l'origine, une mission sociale, politique et religieuse; il s'est éteint lorsque cette mission a disparu du fait de la conquête, et de la mainmise d'une autre civilisation. Ainsi en Grèce où la décadence a commencé du jour où l'art cessa d'être religieux. A la Renaissance, où la foi n'existait plus, l'art aboutit au culte idolâtrique de la forme, par conséquent à la dissolution.

Alors, la Réforme fait échec à cette nouvelle idolâtrie, surnaturaliste et symbolique. Elle la supprime; il ne reste plus que la roture, la vie laïque, dont l'étude va de nouveau féconder l'art Rembrandt survient; c'est le Luther de la peinture. La Révolution a failli tout bouleverser, car elle n'avait pas le loisir de s'occuper d'esthétique, qu'elle ajourne à des temps meilleurs; pour le moment, ses préférences vont à l'antiquité.

Ensuite se posa la question : Pourquoi n'y aurait-il pas un art français, au lieu d'un art inspiré de l'antiquité depuis la Renaissance? C'est là dessus que se battirent les romantiques et les classiques, sans arriver à s'entendre, car les romantiques commirent une faute comparable à celle des classiques, puisque, si ceux-ci ne juraient que par l'antiquité, ceux-là n'admirent en art que l'évocation du moyen âge, ne se doutant ni les uns ni les autres que l'art, pour ne point tomber en décadence, doit interpréter la vie contemporaine. Cette irrationnalité, que M. Chenavard attribue à l'affaiblissement, déterminé

par l'âge, du sens esthétique, l'école réaliste ou naturaliste veut la faire cesser.

En quels termes s'est-elle affirmée? Par des chefs-d'œuvre qui sont le *Retour de la Foire*, la *Fileuse*, l'*Enterrement à Ornans*, la *Baigneuse*, où Courbet a peint les hommes comme ils étaient, dans le « déshabillé de leurs consciences, non simplement pour le plaisir de railler, mais comme but d'éducation générale, et à titre d'avertissement esthétique ». Voilà le vrai point de départ de l'art moderne; la peinture doit être contemporaine et moralisatrice. Contemporaines, les toiles, plus haut citées, le sont sans conteste dans leur sujet.

Voici pour la morale : le *Retour* et la *Fileuse* montrent la bonne vie paysanne de Franche-Comté et de France, faite de calme, de simplicité et d'honneur. On a accusé l'*Enterrement* de présenter une cérémonie grotesque ; c'est qu'elle l'est, en effet, et, en la montrant, le peintre a entendu réagir pour faire revivre la religion des morts, comme en exhibant une *Baigneuse*, charnue et cossue, bourgeoise déformée par la graisse et le luxe, il met en garde contre la sottise et l'égoïsme, qui l'ont poussée à aimer trop la cuisine et à ne pas se donner de mouvement. Ainsi, l'art de Courbet n'est point une caricature, ni une charge, ni une satire, ni du genre, mais un miroir de vérité, un art réaliste, et, de plus, criticiste, en ce sens qu'il discerne, discute, blâme ou approuve, auxiliaire de la raison, éducateur, rationnel et raisonneur, art d'observation, non plus seulement d'inspiration.

Cette théorie *criticiste* de l'art, Courbet l'a confirmée par ses nouvelles œuvres. Les *Casseurs de pierres* montrent la servitude de la misère, d'une misère qui devrait être répartie comme un service public, corvée ou prestation, entre tous les membres valides de la société ; ils valent une parabole de l'Évangile; c'est de la morale en action. Les *Demoiselles de la Seine* en sont l'antithèse ; élégantes de l'Empire, pensives, rêveuses, suant l'orgueil, l'adultère, le divorce et le suicide, elles paraissent horribles à la longue, et ce spectacle seul détournerait du vice. Courbet continue la leçon par *Vénus et Psyché* où il montre la lubricité particulière de l'époque et son hypocrisie. Enfin les *Curés* ou le *Retour de la Conférence* attestent « l'impuissance radicale de la discipline religieuse à soutenir dans le prêtre la vertu sévère qu'on exige de lui » ; car ce tableau n'a pas été fait pour représenter uniquement une scène d'ébriété ; loin de là.

Telle est l'œuvre de Courbet. Elle n'est pas sans défauts : on y constate des manques de perspective et de proportions, des teintes noires, uniformes, des exagérations, du débraillé, une certaine tendance à la charge, parfois de la brutalité. Courbet est plus peintre que penseur; il n'a pas pensé sans doute tout ce que Proudhon lui a supposé, mais le résultat est le même, et c'est ce qui importe. Il n'est que peintre; son idée est courte; mais il est trop orgueilleux pour le reconnaître. La théorie qu'il ne faut pas peindre sur commande est trop absolue; un artiste doit comprendre, sentir et reproduire ce qui plait aux autres. Il a tort aussi de faire abstraction de l'art passé, qui, dans son esprit ne doit servir qu'à l'éducation, alors que l'humanité à intérêt à ne rien perdre de ses créations, de s'occuper trop de lui, au point de se représenter dans son *Atelier*, qui ne vaut pas cher, et enfin de croire qu'il a été un initiateur absolu du réalisme, lequel descend du paysage de 1830 sans nul doute possible.

Ces réserves faites, il convient de dire aussitôt que l'école réaliste ou critique est humaine, philosophique, analytique, synthétique, démocratique et progressiste, et qu'elle existe. Mais elle n'a pas encore l'entière conscience d'elle-même; elle manque de théorie. Elle devra se rendre compte qu'une école purement réaliste est impossible; elle sera idéaliste en même temps, son idéal étant subordonné à la conscience, à la science, à la vérité et au droit. Il faut bien se rendre compte, en outre, qu'elle n'est qu'un moment dans l'évolution historique de l'art ; une nouvelle phase viendra, qui alliera la beauté morale à la beauté physique, et créera la *beauté humaine*, en même temps que la *vertu humaine*, indépendante du dogme et de la religion.

Courbet est le facteur essentiel de cette évolution ; honneur donc à lui « qui, le premier parmi les peintres, imitant Molière, et transportant la haute comédie du théâtre dans la peinture, a entrepris sérieusement de nous avertir, de nous châtier, de nous améliorer, en nous peignant d'abord tels que nous sommes ; qui, au lieu de nous amuser avec des fables, de nous flatter avec des enluminures, a eu le courage de faire voir notre image, non telle que l'a voulue la nature, mais telle que la font nos passions et nos vices ». Que les artistes l'imitent ; ils doivent être de leur temps, de leur pays, de leur opinion, et que, concrets dans leur idée, ils réconcilient l'art avec le juste et l'utile.

Ainsi se termine ce *Principe de l'art*, où il y a, certes, des aperçus ingénieux, un sentiment profond du passé, une psychologie pénétrante de Courbet, mais dont le fondement est d'un exclusivisme outré, et dont la tendance est néfaste. Or, le premier vient de Courbet, la seconde de Proudhon. Penser avec ce dernier que l'artiste doit être un professeur de morale, serait vouloir sa mort; estimer, comme le veut le peintre, que l'art ne doit être que l'expression du présent, et que les rêves, la fantaisie, l'évocation du passé, et même de l'avenir, lui sont interdits, inclinerait, sinon au même résultat, du moins à un très nuisible amoindrissement de son activité. Il faut éviter l'un et l'autre en laissant à l'artiste toute sa liberté ; son goût seul, et le sentiment de discrétion, que celui-ci suppose, lui éviteront les écarts sur la route du beau.

Telle est l'esthétique du réalisme que composaient Courbet et Proudhon durant ces mois d'été de 1863. Cela n'empêcha pas, d'ailleurs, le peintre de commencer, de continuer ou de finir certaines toiles, pour s'entretenir la main. Ainsi exécuta-t-il la *Dame au chapeau noir*, étude d'après une femme d'origine wallonne, debout dans la campagne, et tenant un bouquet dans sa main gantée de clair ; le *Halage, bords de la Loue ;* le *Cheval de chasse sellé et le boule-dogue, en forêt*, dont l'histoire est assez compliquée. Le tableau s'appelait la *Chasse au renard*, au Salon de 1863, et il a été étudié plus haut sous ce titre. Assez malmené par la presse, Courbet le modifia ; de même qu'il l'avait fait pour le *Cheval dérobé*, il supprima le cavalier, et ne laissa que le cheval, merveilleusement peint, qui baisse la tête pour flairer le sol, tandis qu'un boule-dogue devant lui, s'approche, et jappe, sur un chemin de forêt bordé de hêtres magnifiques. C'est le tableau qui reparut à l'exposition particulière de 1867, sous le titre : le *Cheval du Piqueur*, et avec la fausse mention : Salon de 1864. Une *Femme à la Source*, vue de dos, d'une élégance de formes, que l'on n'attendait pas du peintre des *Baigneuses*, à la longue taille souple, aux hanches fuyantes, à la peau satinée, et qui est assise auprès d'une cascade, dans un frais paysage, marque l'évolution qui se faisait, en ce moment, dans les idées de Courbet, et qui, d'ailleurs, avait déjà commencé depuis plusieurs années.

Il s'en fut se reposer à Ornans, au commencement de l'automne. « Si vous le voyez, écrit fort sagement Champfleury à Buchon (14 novem-

bre 1863), tâchez de le retenir dans le pays le plus longtemps possible. Il a besoin de se retremper en pleine nature. Il veut, disait-il à Sainte-Beuve, exécuter encore un tableau de *Curés*. A mon sens, il se trompe, et vous savez que je ne fais pas partie de la Société de Saint-Vincent de Paul. Les malices contre les prêtres sont bien dans l'esprit français, mais non pas à l'état d'épopées. Courbet veut-il devenir le Kaulbach d'une série de fresques antireligieuses ? Cela ne prendra pas. Quoi qu'il en dise, le *Retour de la Conférence* est un échec. Que Courbet peigne des paysages de sa province, des sujets domestiques, là est son véritable rôle ; mais, grands dieux ! qu'il se garde du symbolisme et de la satire pour lesquels son esprit n'est pas fait ! » Il s'en fallut, certes, de bien peu que le peintre ne donna un nouvel échantillon de symbolisme et de satire, tels qu'il les comprenait.

Dans une lettre datée du 16 janvier 1864 et écrite d'Ornans, il explique à Castagnary ce qu'aurait été cette œuvre, en des termes pleins de verve et de gaieté : « Ma vie est un tissu d'accidents. J'avais entrepris pour l'exposition prochaine un tableau *épique*, c'est-à-dire un sujet de ma façon. J'étais aux deux tiers de mon œuvre, quand, hier, moi absent, quelqu'un entre dans mon atelier par une porte contre laquelle s'appuyait mon chevalet, et que je croyais avoir condamnée. Cette porte, en s'ouvrant, repousse le pied du chevalet ; la toile perd son équilibre, et tombe sur ma chaise, qui passe au travers, dans le beau milieu. Adieu, le tableau ! je n'ai plus le temps de le recommencer. Ce tableau était une allusion à l'état de la poésie contemporaine, — critique sérieuse, d'ailleurs, quoique comique. J'avais rassemblé les poètes dans le sacré vallon, arrosé par les eaux de Castalie et du Permesse, et je les faisais boire à la *Source d'Hippocrène*. Adieu, Apollon ; adieu, les Muses ; adieu, le superbe vallon que j'avais déjà fait ; adieu, Lamartine avec sa besace et sa lyre ; adieu, Baudelaire avec ses notes à la main ; Pierre Dupont, qui buvait ; Gustave Mathieu avec sa guitare et son chapeau de marin ; Monselet qui les accompagnait, et gardait son air sceptique. La source, invisible pour la moderne armée d'Apollon, était visible, au premier plan, pour le public. C'était une bien jolie femme toute nue, comme les sources de M. Ingres : un beau modèle venant de Paris. Couchée sur son rocher de mousse, elle crachait dans l'onde, qui empoisonnait tous les malheureux buveurs. Déjà les uns étaient pendus, les autres étaient noyés,

— Théophile Gautier fumait un chibouck, assisté par une almée. Je ne puis tout vous dire ; car, si on pouvait expliquer les tableaux, les traduire en paroles, il n'y aurait pas besoin de les peindre. Que de choses je perds d'un seul coup ! Adieu, les récriminations des amis ; adieu, les invectives de la critique ; adieu, les fureurs des poètes contre l'odieux réalisme. L'Exposition prochaine manquera encore une fois de gaieté. Mais on m'accordera ceci : c'est que si j'enlève une belle occasion à mes détracteurs, ce n'est pas de ma faute, la bonne volonté y était. Pourtant, je ne renonce pas à l'Exposition. Si le temps me manque pour faire un tableau de figures, je veux avoir quelque grand paysage. Nos monts sont couverts de neige ; l'hiver est charmant, et je me sens plein d'ardeur au travail ! » Le « quelqu'un », auteur du désastre était Mlle Juliette Courbet, qui se mit à fondre en larmes, et que son frère consola de son mieux, lui affirmant même qu'elle lui avait rendu service.

Il se remit à la besogne sans retard, et composa un grand tableau de figures : « ce sont deux femmes nues, écrit-il à M. Luquet, grandes comme nature, peintes d'une façon que vous n'avez jamais vue de moi. Dites-moi s'il est possible de n'envoyer que le 30 mars ». Hélas! Le *Réveil*, ou *Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie*, ou *Vénus et Psyché* (collection Georges Petit), ne parut pas plus au Salon, que le *Retour de la Conférence*, mais enchanta les Belges à l'Exposition de Bruxelles de cette même année. Emile Leclercq, qui en écrit à la *Gazette des Beaux-Arts*, trouve que ces deux femmes sont laides ; mais il semble bien que ce soit au simple parti pris. On sait le sujet : sur un vaste lit à montants de bois, tournés en vis, et recouvert d'un drap blanc, une jeune fille blonde est étendue et dort : sa magnifique chevelure est éparse en longues boucles soyeuses ; sa main droite s'allonge à droite, tandis que sa gauche retient le drap sur son sein. A droite, une Vénus brune, chaussée de sandales, la regarde avec admiration, d'une main ramenant une draperie sur sa nudité, de l'autre soulevant un rideau, pour laisser la pleine lumière caresser le corps divin de sa compagne. La toile est d'une harmonie chaude, lourde, voluptueuse, et la beauté d'un paysage entrevu par un coin de fenêtre en augmente encore la splendeur, digne de Titien. C'est ce tableau que Proudhon, présentait dans le *Principe de l'art*, on se le rappelle, comme une protestation de Courbet contre la lubricité de ses contemporaines. Le peintre avait fait pour cette œuvre, d'après



VÉNUS ET PSYCHÉ.
Héliogravure.





un modèle venu de Paris, une étude qui a été exposée près du tableau, en 1882. On sait qu'il en exécuta aussi une réplique pour un amateur étranger.

A peine ce tableau terminé, le printemps convia le peintre à reprendre dans la vallée ses excursions, qui furent toujours fécondes. « Je suis allé à la *source de la Loue*, ces jours passés, écrit-il à M. Luquet, et j'ai fait quatre paysages de $1^{m},40$ de longueur à peu près comme ceux que vous avez, et un de Mouthier, la *Cascade de Siratu*. J'ai trouvé en passant à Mouthier ce pauvre Ponchon, le peintre vigneron. Ce malheureux a un talent curieux ; c'est comme Holbein pour la naïveté. Je lui ai acheté deux petits tableaux de fruits, quoique je n'aie pas besoin de peinture. On ne peut pas laisser mourir de faim un de ses confrères, de son pays surtout. Je vais vous les envoyer pour que vous les vendiez ; je vous les recommande spécialement. Pour faire honte aux gens riches de la vallée, je lui ai payé 300 francs... C'est une très belle action que vous ferez. et soyez certain que M Ingres ne pourrait pas faire cela, et que M. Flandrin ne pourrait pas faire les portraits qu'il fait. Seulement, cet homme vit de charité, et de pain et d'ail et de noix qu'il trouve, quand il se paye son dîner. » Les bonnes actions de ce genre ne sont pas rares, quoi qu'on en ait dit, dans la vie de Courbet.

Les toiles, dont il s'agit dans cette lettre, sont deux *Bords de la Loue*; la *grotte de la Loue avec rochers*; les *Bords de la Loue avec rochers à gauche*; et les *Bords de la Loue avec rochers à droite*, auxquelles il faut joindre le *Val de Chauveroche*, près Ornans; des *Braconniers dans la neige*, recherchant la piste du gibier; le *Chêne de Flagey*; le *Pont du Moulin*, source de la Loue, la *Vache perdue*, à Maizières (aujourd'hui collection Gaudy, à Vuillafans); une *Tête de jeune fille*, d'Ornans; *la Roche pourrie*, étude géologique, à Salins.

Le sculpteur salinois, Max Claudet, qui alla voir Courbet dans son atelier de la route de Besançon, en cette même année 1864, trouva celui-ci encombré de ces nombreuses toiles ; il en a donné une amusante description : « Le plus beau désordre y régnait : toiles empilées contre les murs, journaux et livres à terre, bocaux remplis de reptiles sur des rayons, armes de sauvages, données par le géologue Marcou suspendues aux cloisons, boîtes de peinture, habillement, etc., tout cela pêle-mêle. L'atelier était vaste ; sur un grand méplat, qui reliait le mur

au plafond, Courbet avait peint deux superbes fresques : une *Vue de l'Escaut*, le fleuve se jetant à la mer, et la *Seine à Bougival*, avec de beaux arbres se mirant dans l'eau. Que sont devenues ces deux belles choses ? » Nous les avons vues encore en place, et quant à la toile blanche, à peine commencée, que vit Claudet sur laquelle était peint un cerf magnifique ce devait être le *Hallali*, qui a été attribué par l'État au musée de Besançon.

Le même artiste, raconte comment il assista à l'exécution de la *Source du Lison*, aujourd'hui dans la collection de M[lle] Courbet. Buchon et lui, ayant appris à Salins que le peintre se trouvait à Nans-sous-Sainte-Anne, petit village situé à un kilomètre de la source du Lison, ils résolurent d'aller le voir et de le ramener dans leur ville pour y passer quelques jours. Ils trouvèrent Courbet installé dans un champ, devant le panorama splendide que forment la rivière jaillissant d'un cirque de rochers, la grotte sarrasine et le couronnement feuillu du creux Billard. Auprès de lui broutait l'âne *Jérôme;* la petite voiture, dont il se servait pour aller paysager aux environs d'Ornans, était rangée sous un arbre avec tout son attirail.



Braconniers dans la neige.

— Vous venez me chercher ! s'exclama le maître. Diable ! c'est que j'ai un tableau à faire, et vous parlez de repartir à cinq heures... Enfin, j'y arriverai peut-être, quoique je n'aie plus que deux heures. A l'ouvrage !

A peine finissait-il de parler, qu'un coup de vent bouscula la toile, qui se creva sur une branche du chevalet. Sans se troubler, Courbet appliqua du papier sur la déchirure, le colla avec de la couleur, et se mit à peindre, comme si de rien n'était. « Il prenait avec son couteau, dans une boîte où il y avait des verres remplis de couleur, du blanc, du jaune, du rouge et du bleu. Il en faisait un mélange sur sa palette, puis, avec son couteau, il l'étendait sur la toile et la raclait d'un coup ferme et sûr », tout en expliquant ses théories.

— Vous vous étonnez que ma toile soit noire. Cependant, la nature, sans le soleil, est noire et obscure ; je fais comme la lumière ;

j'éclaire les points saillants, et le tableau est fait... le couteau est mon meilleur instrument. Faites donc avec un pinceau des rochers comme cela, que le temps et la pluie ont rouillés, par de grandes veines de haut en bas !

A l'heure dite, le tableau était achevé. On plie bagages, et Jérôme, aidé d'un doublier, monte au pas la côte, qui a six kilomètres, suivi des trois amis, causant, riant, fumant. Arrivés en haut, ils s'installent « sur la banquette, serrés comme des harengs, car maître Courbet tenait bien sa place », et l'âne file en bas de la charrière, au pied de laquelle brillaient les lumières de Salins. Soudain, une voiture de vendange effraie Jérôme, qui prend le mors aux dents; une bride se casse, et l'attelage roule vers le précipice. « Heureusement pour tous, les deux roues de derrière restèrent accrochées au parapet de la route, et nous retinrent suspendus dans le vide. On se dégagea comme on put, et nous retirâmes l'âne, la voiture et le tableau : personne n'avait de mal ».

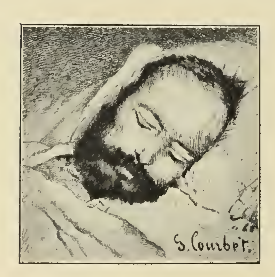
Avec sa belle insouciance, Courbet qui ne devait rester que huit jours à Salins, y était encore trois mois après, n'ayant pour tout bagage qu'une chemise de rechange et deux paires de chaussettes. Quand les froids survinrent, il acheta une couverture à un juif, sur la foire, en perça le milieu d'un trou circulaire, pour y passer la tête; et ce fut son pardessus pendant tout un hiver.

Mais son travail n'a pas souffert. Une *Plage de Provence* : une plage blanche, devant la mer bleue, avec des chevaux de Camargue, sous un ciel qui s'emplit de ces nuages blancs déchiquetés, surnommés barbes de chat, le représentait cette année à l'Exposition de la Société lorraine des amis des arts de Nancy, les *Saules* à l'Exposition de la Société des amis des arts du Limousin, à Limoges; et *Vénus et Psyché*, à l'Exposition de cartons, à Bruxelles.

Il a fait de nombreux paysages pour de nouveaux amis, qui l'ont reçu « admirablement » : le *Saut du Doubs*, à *Morteau*; la *Source du Lison*, et une « réduction » pour M. Meyer; le paysage du *Pont des Conges*, à M. Bouvet; d'autres à M. Basset, d'Arbois; à M. Jars; des portraits, celui de *Lydie*, à Pontarlier; celui de *Mlle Bouvet* « la chose la plus difficile qu'il soit possible de voir : une enfant de trois ans, blonde comme de la filasse, blanche comme du lait, et, ma foi, très jolie » ; et un médaillon en plâtre de Mme Max Buchon (depuis

Mme Dufay), « le premier » qu'il ait fait de sa vie, où il a su tirer un joli parti décoratif de la résille, qui enserre les cheveux. Il vient de recevoir de Victor Hugo « une lettre magnifique », où le grand poète lui demande de faire son portrait : « sa maison m'est ouverte à deux battants, et il me livre sa tête et sa pensée ».

Champfleury écrit à Buchon le 29 octobre : « Je suis enchanté que Courbet travaille. Cet attirail de campagne lui sera bon et plus salutaire que les brasseries de Paris. La campagne doit lui faire oublier, je l'espère, le rôle de sauveur du monde par la peinture. Il est peintre robuste, excellent peintre. Qu'il reste donc ce que la nature l'a créé, excellent peintre... » La suite de la lettre montre l'auteur désenchanté de la vie : plongé dans « d'immenses travaux d'érudition », écarté du monde parisien, mécontent de voir sa génération étouffée aux trois quarts par « de vieux nègres comme ce Dumas, qui emplirait tous les journaux de prose qu'il n'écrit pas », et par « des jeunes gens alertes (pensait-il à Castagnary ?) comprenant leur époque, qui sont entrés dans la vie armés et sur la défensive, sachant ce qu'ils avaient à faire », alors que lui et sa « bande » n'ont pensé qu'à écrire pour leur plaisir, sans s'inquiéter du reste. La rupture complète était proche; ce fut le tableau de Proudhon, qui la provoqua.



Proudhon sur son lit de mort.

Courbet avait été ramené à Ornans par son père et Castagnary, inquiets de cette longue absence. Peu après ce retour, Proudhon mourut, le 20 janvier 1865. Le peintre put assister à ses derniers moments, dont il a voulu garder le souvenir en dessinant la tête inanimée du philosophe, mate et noire sur son oreiller. Ce dessin, daté... 68, a été photographié par Carjat. Dans une lettre à Luquet, où il le prie de « rattraper » le *Cerf à l'eau*, engagé chez M. Hesse, banquier, pour la somme de 2.000 francs par un individu, auquel il l'avait livré pour « lui rendre service », et qui ne l'a pas payé, Courbet écrit qu'il est « accablé de toute manière. Cette mort de mon ami Proudhon m'a rendu malade, et justement dans un moment où j'avais le plus à travail-

ler. Je vais faire pour l'exposition un tableau historique de Proudhon, que je lui ai promis ». Il lui demande de lui envoyer, à cet effet, une photographie de Proudhon, et annonce, enfin, qu'il ne rentrera que deux mois plus tard, à Paris, étant obligé de rester au pays à cause du conseil de famille de Proudhon, dont il fait partie, et pour terminer avec les délégués du philosophe le volume sur le *Principe de l'Art*.

Courbet, nous l'avons dit plus haut, avait esquissé cette toile dès 1853. Il la reprit, et s'y appliqua durant les premiers mois de 1865, en même temps il achevait l'*Entrée du Puits Noir*, avec une prairie verte où une bergère fait paître ses vaches, devant les deux éperons de rochers où s'engage le ruisseau de Plaisir-Fontaine, par un effet de crépuscule; le splendide *Ruisseau Couvert*, que le Luxembourg, puis le Louvre ont appelé le *Puits Noir*, et qu'il ne faut pas confondre avec le *Ruisseau Couvert* de M de Nieuwerkerque, magnifique poème de nature, verte et solitaire; le *Val de Chauveroche, près Ornans*. L'*Entrée du Puits Noir* était destinée au Salon, comme le *Proudhon*.

Courbet resta encore en Franche-Comté pour participer à l'Exposition de Besançon, où figura aussi un tableau de fleurs, envoyé par une « demoiselle » de Lons-le-Saulnier, M[lle] Céline N..., qui eut l'heur de plaire à Courbet. Un mariage fut même négocié par l'intermédiaire d'une de ses amies de Pontarlier, M[me] Lydie Joliclerc, à laquelle il écrivit des lettres idylliques, du genre de celle-ci : « J'avoue que je vois des horizons tout bleus. Vous qui êtes... la dispensatrice de mon bonheur, vous qui tenez mon avenir entre vos mains, vous qui d'un mot ou d'une démarche pouvez changer le cours de mon existence, volez, bel oiseau voyageur, volez à tire-d'aile du côté de Lons-le-Saulnier, et rapportez-moi un oiseau de paradis semblable à vous La saison y prête, chacun fait son nid. J'ai vu, à l'Exposition de Besançon, les fleurs que sème l'oiseau, qui m'enchante le jour, qui m'enchante la nuit; je plante des bocages tant que je peux à Ornans pour qu'il désire y faire son nid... L'activité, que nécessite le genre de vie, que je me suis créé, me fatigue; je voudrais quelqu'un qui m'aide et me soutienne... Mais allez donc, mais allez donc, belle dame; il me semble dans mon impatience que vous ne vous remuez pas... » En juin 1865, il déplore d'avoir oublié de demander le portrait de Céline et envoyé le sien; « il faut croire que je suis déjà toqué ». Aux objections qu'*on* a

faites qu'il était trop gros et trop vieux, il répond : « Voilà des points terribles! Pourtant..., je suis un des plus jeunes de mes contemporains, dans les hommes connus ou célèbres... Quant à la grosseur, hélas! le mariage réglera bien tout cela; les devoirs de mari et le peu de liberté qu'il ont de boire de la bière suffiront... » Voilà un Courbet assez imprévu ; mais le naturel reprit bien vite le dessus et le 17 novembre, l'artiste écrit à son père qu'il est las de toutes les « balivernes » qu'on lui a contées, et qu'il a tout envoyé au diable.



Tête d'homme.

Dans une lettre d'affaires, écrite à Luquet, peu après cette aventure, le maître fixe d'abord le prix de certains tableaux : une petite marine, 250 francs, semblable à celles qu'il a vendues 400 et 300 à un peintre de paysage du quai Voltaire et à M. Goudin, de Saintes : le *Dessous de Bois*, 250; et le *Cerf à l'eau*, 300; son *Portrait*, « tête sombre sur une toile partagée d'une couture et rentoilée », 1.000 francs ; (sinon il faut l'envoyer à M. Aurelio Gotti, directeur des Offices, à Florence, pour sa galerie de portraits de peintres peints par eux-mêmes, qui l'a demandé déjà deux fois) ; puis il annonce qu'il a reçu des nouvelles du *Proudhon* et de l'*Entrée du Puits Noir*.

Il s'étonne que ce paysage ne soit pas apprécié à Paris comme il l'a été par les gens d'Ornans et de Besançon, qui ont pu le voir dans son atelier. « On l'avait considéré par ici comme le plus beau que j'aie fait de ma vie. Si celui-là n'est pas beau, et s'il n'a pas une impression profonde, ce n'est plus la peine d'en faire. Tout cela tient, je crois, aux différentes manières de voir. Quant à moi, je ne saurais pas dépasser ce degré de façon ». Il prouva, l'année suivante, qu'il se calomniait.

Quant au *Proudhon*, Carjat vient de lui écrire qu'il en est ravi. « Il n'y a que la femme qui laisse à désirer pour la ressemblance; les enfants l'enchantent. Je ne puis vous dire tous les éloges qu'il me fait, et qu'il est chargé de me faire par les amis qui l'ont vu. Pour la femme, c'était convenu d'avance : la femme, qui y est, est un personnage provisoire, qui pourtant est dans le caractère de Mme Proudhon. Je tenais à ne rien demander à l'administration, qui s'est toujours et en toute occasion si mal conduite vis-à-vis de moi. Pourtant si, comme vous me l'assurez, on pouvait, sans trop de salamalecks, travailler, un jour ou demi-journée, à l'Exposition, avant l'ouverture, j'irais faire sur un bout de toile et sur nature le portrait de Mme Proudhon, en arrivant à Paris, et je le transporterais sur mon tableau. C'est l'affaire de trois heures. » Il est tout disposé à vendre le *Proudhon* à Luquet pour 6 000 francs; si le marchand le revend plus de 12.000, il entend être de moitié dans le surplus, et, de même, si on l'exhibait en Belgique, en Suisse, et en Allemagne, où le succès serait grand.

Telle n'était pas l'idée de Champfleury, qui ayant été accusé doucement par Max Buchon de vouloir *régenter* Courbet, réplique non sans vivacité le 23 avril 1865. Il faut qu'il s'explique à cœur ouvert, d'autant plus que le *Proudhon* va être « une défaite », qui mettrait en garde Courbet contre lui-même, s'il était possible de le désillusionner : « On n'a pas été lié avec un homme, vivant près de huit heures par jour avec lui, sans l'aimer et le connaître. Quand j'ai perdu Courbet de vue, ç'a été pour m'isoler, réfléchir, étudier, travailler, et tâcher de m'améliorer. Courbet a continué sa vie noctambule, que, du reste, je n'avais pas partagée, et je suis arrivé à reconnaître ceci : que, doué de qualités considérables de peintre, il les avait laissées s'endormir dans la bière. Je sais combien le tempérament vous pousse ou vous accroche dans la vie. Courbet avait un trop riche estomac, moi un trop faible. » Les aspirations de début étaient excellentes, mais il fallait les renforcer par un « énorme travail », se replier sur soi-même, écouter ses confrères, « *sonder ses amis* ». Sa vie, ses habitudes, ses conversations, son manque de respect pour les autres et pour lui-même l'ont conduit d'insuccès en insuccès. « J'en arrive quelquefois à douter du parfait équilibre de son cerveau. » Il ressemble à Pierre Dupont pour « la fièvre des admirations banales et l'amour de la canaille », et c'est même pour les avoir comparés tous deux que la

brouille est déjà survenue entre Courbet et lui, leur faisant perdre une partie de leur force, alors que leur intérêt réciproque leur commandait de continuer à lier partie, comme le voulaient leur âge commun et leur lutte commune. Maintenant, c'en est fait : Courbet, « ayant au fond de lui-même l'instinct de la décadence de son exécution, cherche à se rattraper par des motifs tapageurs », comme la *Baigneuse*, les *Curés*, *Proudhon*. Aussi, ses amis, qui ont un intérêt matériel à le défendre, comme Luquet, ont été dans la consternation en regardant cette dernière toile. « Je ne vois pas de remède à cette triste situation : mais je voulais vous donner une idée de l'opinion parisienne, qui ne se fonde pas sans raison... » Comme on le voit, le ton de cette lettre est dépité et amer. L'amitié de Champfleury, très vive au début du réalisme, s'offensa de ne pas rester exclusive; une pointe de jalousie s'y insinua, quand fut manifeste pour tous l'incontestable supériorité du peintre sur l'écrivain. Entre ces deux mésintelligences, désormais irréconciliables, Max Buchon prit le parti du génie.

A de très rares exceptions, sans valeur, la presse maltraita fort l'exposition de Courbet, qu'il n'avait pas pu retoucher au Salon même, comme il l'avait espéré, et la femme de Proudhon lui valut, surtout, mille avanies. Paul Mantz (*Gazette des Beaux-Arts*, XVIII, 517) ne cacha pas les « désenchantements amers », que lui cause cet « art ennuyé »; Jules Claretie (L'*Artiste*, 1865, I, 425) traite le *Proudhon* de « caricature », et reproche au peintre d'avoir représenté Mme Proudhon bossue. Pour Challemel-Lacour (*Revue moderne*, p. 95). Courbet a idéalisé « le philosophe colérique, qui a pris plaisir à épouvanter les bourgeois », et son tableau n'est « ni vrai, ni beau, ni agréable ». Charles de Mouy, dans la *Revue Française* (p. 197) estime qu'il n'y a rien en cette œuvre que « teintes grisâtres, composition entassée, cadre écrasant la tête des personnages, dessin débile, expression nulle, perspective oubliée. » Louis Auvray note, sans ambages, la « répulsion » évidente du public devant cette pauvreté, et Paul de Saint-Victor (La *Presse*, 28 mai 1865) est particulièrement sévère : « L'exemple de M. Courbet devrait servir aux excentriques et aux chimériques. Les tableaux du peintre d'Ornans n'ont plus la force même de faire du scandale. D'énergique qu'elle était, leur laideur est devenue plate et mollasse. Le talent est parti, la vulgarité seule est restée. Ce n'est pas impunément qu'on s'applique à avilir la forme et à rabaisser

l'expression. La nature, insultée dans son âme et dans son esprit, se venge en ôtant à ses détracteurs jusqu'au sens des réalités matérielles. Ceux qui dégradent l'art, finissent tôt ou tard par ne plus même savoir leur métier. »

Toutes ces violences font sourire aujourd'hui qu'avec le recul des années, on peut étudier au Petit Palais, dans les collections de la Ville de Paris, le portrait de Proudhon et de ses enfants, Mme Proudhon ayant été effacée depuis 1865. L'œuvre, conçue dans une harmonie de tons gris, frappe par sa sérénité ; certes, ce n'est point le révolté qu'elle présente, mais le bourgeois tranquille et familial qu'était Proudhon à son foyer, au témoignage de tous ses intimes. Et il est étrange qu'on ait voulu imposer à Courbet la peinture de l'un plutôt que de l'autre. Mais l'opinion, en France, est simpliste. Elle eût admiré un Proudhon sur les barricades ou dans une réunion publique ; elle rit de le voir rêvant en un jardin.

Or, tandis qu'on vendait ainsi la peau de l'ours, Courbet entrait dans la période la plus glorieuse de sa vie.



Paysage de Franche-Comté.

VII

1865 : SAISON A TROUVILLE. — SALON DE 1866 : LA « REMISE DES CHEVREUILS »; LA « FEMME AU PERROQUET ». — COURBET ET MILLET. — POLÉMIQUE AVEC M. DE NIEUWERKERQUE. — SAISON A DEAUVILLE. — 1867 : SALON ET EXPOSITION PARTICULIÈRE. — 1868. SALON : L' « AUMÔNE DU MENDIANT ». — EXPOSITION DE GAND. — 1869. SALON : LE « HALLALI DU CERF », LA « SIESTE ». — SAISON A ETRETAT. — EXPOSITION DE MUNICH. — 1870. SALON : LA « MER ORAGEUSE », LA « FALAISE D'ÉTRETAT ». — COURBET REFUSE LA DÉCORATION. — LA GUERRE.

Une lettre du 19 juin 1865, écrite de Paris à ses parents, peu après son retour, montre le maître fort peu ému de toutes ces attaques.. Il revient des courses de Fontainebleau, où « il conduisait le tilbury de Furnes : les amateurs montaient eux-mêmes leurs chevaux pour le steeple, franchissant des fossés, des rivières, des murailles, des haies. » A peine arrivé d'Ornans, il a vendu pour 4 000 francs de peinture, « le paysage de Bois-Mort, fait, en hiver, au-dessus de l'Essart Cendrin, il y a longtemps, un petit... de la papeterie, un plus grand, du ruisseau de la papeterie, vue depuis le Pontot, une copie de l'*Homme blessé* ». Les affaires vont très bien : M de Nieuwerkerque cherche de nouveau à « s'arranger » avec lui, impressionné sans doute par la lecture du livre de Proudhon. Courbet ne cache pas la joie que lui a produite ce volume, et il espère que ses parents en éprouveront une semblable : « C'est la chose la plus merveilleuse qu'il soit possible de voir, et c'est le plus grand bienfait et le plus grand honneur qu'un homme puisse désirer dans son existence. Une chance pareille n'est jamais arrivée à personne : un volume semblable par un homme sem-

blable, à propos d'un individu ! C'est renversant; tout Paris est jaloux et consterné. Cela va augmenter mes ennemis, et faire de moi un homme sans pareil. Quel malheur que Proudhon soit mort et qu'il n'ait pu soutenir les principes qu'il avance ! ».

Pour la première fois il passa la saison à Trouville. Ce séjour, qui fut des plus laborieux, eut une importance capitale pour lui ; en effet, il se retrempa dans la contemplation de la mer, qu'il aimait tant, et il s'imposa à l'attention des habitués mondains de la plage, qui lui firent fête, soit pour fronder le pouvoir, soit parce que ses œuvres avaient eu raison de leur froideur, soit pour ces deux raisons à la fois. Son succès fut très réel et rémunérateur, ses portraits et ses marines ayant trouvé facilement acquéreurs. « J'ai grandi ma réputation du double, écrit-il à son père, le 17 novembre, et j'ai fait la connaissance de tout le monde, qui peut m'être utile. J'ai reçu plus de deux mille dames dans mon atelier ; toutes désirent faire faire leur portrait, après avoir vu celui de la princesse Karoly et celui de Mlle Aubé... Indépendamment de ces portraits de femmes, j'en ai fait deux d'hommes et des paysages de mer; en un mot, j'ai fait trente-cinq toiles, ce qui a étourdi tout le monde... J'ai pris 80 bains de mer. Il y a six jours, nous en prenions encore avec le peintre Whistler, qui est ici avec moi ; c'est un Anglais qui est mon élève ». L'élève, qui s'était attaché à lui depuis 1859, a même dessiné le portrait de Courbet sur une de ses marines. Une lettre, recueillie par Sensier, et qui est datée du 8 septembre, ajoute quelques détails : « J'ai fait par hasard, le portrait d'une princesse hongroise. Il a un tel succès que je ne peux plus travailler, tant j'ai de visiteurs. Toutes les autres dames me demandent les leurs. J'en ferai encore deux ou trois pour contenter les plus pressées. »

Les portraits de *Mlle A. de L.*, « la dame à l'ombrelle », et de la *Comtesse K...*, ainsi que les désigne le catalogue de 1867, restent parmi les meilleurs de Courbet, comme celui de la *Duchesse Colonna*, aujourd'hui conservé au musée de Fribourg. Il faut y joindre la *Jô, femme d'Irlande*, appelée souvent à tort la *Belle Hollandaise*, notamment dans le catalogue de la vente de 1881, au lieu de la *Belle Irlandaise*. Elle était la maîtresse de Whistler, avec lequel elle resta cinq ans, et dont elle eût un fils. Courbet l'a représentée en buste, de profil à gauche, la gorge voilée d'une chemisette blanche ; de la main gauche elle tient un miroir, où elle admire son magnifique teint clair de

rousse, tandis que de la droite elle soulève les boucles de son opulente chevelure. Ce splendide portrait est daté de Trouville, 1866. La lettre, plus haut citée, peut faire supposer qu'il a été commencé en 1865, et achevé l'année suivante. Il en existe une réplique légèrement différente.

Dans une lettre à Bruyas (janvier, 1866), Courbet décrit ses marines



La belle Irlandaise

de Trouville : ce sont « 25 paysages de mer dans le genre du vôtre et de ceux que j'ai faits aux *Cabanes*, 25 ciels d'automne, tous plus extraordinaires et libres l'un que l'autre ; c'est amusant ». Ce sont, en effet, surtout des ciels, à la manière des vieux hollandais, des ciels clairs, profonds, purs ou chargés, toujours « plafonnant », qui s'allongent sur la mince bande vert glauque, cette fois, et non plus bleue comme à Palavas et à Maguelonne, le premier plan étant souvent occupé par une langue de terre étroite, roussie par les lichens, qui y

rampent. La plupart du temps, ces marines sont désertes, à peine meublées, parfois, par une barque échouée sur la grève ou indiquée dans le lointain. Courbet n'est point, en effet, des marinistes, qui montrent l'homme aux prises avec les éléments, dans les drames terribles de la tempête, comme faisait Joseph Vernet, ni de ceux qui s'ingénient à représenter les scènes de la vie élégante et mondaine sur la plage, ainsi que l'essayait son ami Boudin. La solitude de ses « paysages de mer » leur communique une impression de terreur ou de sérénité, obtenue avec une grande simplicité de moyens, et qui les rend plus admirables encore. Ils sont, en général, très clairs ; la palette du maître n'est plus charbonneuse, comme on le lui avait tant reproché ; et, à les contempler, on comprend quelle influence ils exercèrent sur le développement de l'impressionnisme.

Le catalogue de 1867 contient une liste de ces marines, datées de 1865 ; on y voit : la *villa de Mme de Morny, à Deauville*, appartenant à la duchesse de Morny, femme de l'acheteur des *Demoiselles de village* ; *Deauville* (à Mme Dalloz), *Soleil couchant*, *aux Roches ; vue de Trouville*, prise de l'ancienne route de Honfleur ; *Les Roches Noires* (à M. Nodler) ; l'*Orage ; Marine* (à Mme de Montalembert) ; le *Départ pour la pêche ;* la *Fille aux Mouettes*, gracieuse enfant portant des oiseaux sur son épaule ; la *Barque de pêcheurs* ; etc. Il faut y joindre un autre tableau « commencé à Trouville, avec une dame, qui allait sur la mer avec une barque, qu'on nomme podoscaphe. Ce sont deux boîtes, grandes comme des cercueils étroits, et reliées ensemble ». Courbet écrit qu'il appartient à M. de Nieuwerkerque. Celui-ci ne dut point en prendre livraison, car il était dit qu'entre le maître et lui existeraient toujours des malentendus. Le tableau resta d'ailleurs inachevé, et se trouve maintenant à Ornans. La mer est gris bleu, très claire, traversée de mouettes rapides ; on y voit filer la périssoire blanche à filets bleus, sur laquelle rame une femme superbe au teint bruni, à la chevelure châtain rouge flottant au vent, et dont le maillot bleu foncé moule un torse splendide, digne de celui de la *Vénus*.

A son retour de Trouville, qui eût lieu le 20 novembre, il se décida malgré tous ses regrets, à passer l'hiver à Paris, d'abord, pour achever la plupart de ces tableaux, puis, pour préparer son prochain Salon, enfin parce qu'il comptait vendre beaucoup de peinture. Ce n'était point

de la présomption, puisqu'une note, parue dans la *Liberté* du 23 mai 1866, apprend aux lecteurs que Courbet a vendu pour 123000 francs de tableaux.

Une lettre du 3 janvier 1866 confirme les espoirs contenus dans celle du 17 novembre. Après avoir demandé à son père de lui expédier



La roche isolée.

« de suite, les deux mannequins, celui d'homme et celui de femme, dans la caisse carrée, qui est au grenier, sous le pied, en sapin », dont il a besoin pour ses travaux en cours, il lui assure qu'il a « dans ce moment-ci, un succès, dans Paris, qui est incroyable. Je finis par rester le seul; avec de la volonté, on arrive à tout. Le comte de Choiseul, avec sa sœur, la marquise de Montalembert, sortent de chez moi. Ils ont acheté des paysages de mer... Le Père Hyacinthe a parlé de moi, à Notre-Dame, dans ses conférences ».

On y lit, en outre, le récit d'une visite assez sigulière, à Mlle Antoinette Chapuis, une de ses anciennes amies d'enfance. Elle « est, aujourd'hui, sœur sainte Catherine, au couvent Saint-Dominique, avenue de Neuilly, à Paris ; c'est le troisième couvent qu'elle fonde, dans ce genre, sous la direction de M. Lacordaire ; elle est prieure de ce couvent. Je suis allé la voir, aujourd'hui, avant de vous écrire. Elle est aussi grande et aussi grosse que moi ; elle paraît contente de sa position. Elle a été contente de me voir, et se souvient de vous avec ravissement, me disant que nous sommes la famille la plus distinguée qu'elle ait vue de sa vie. Je n'ai pu l'embrasser, parce qu'elle ne peut embrasser les hommes. J'ai pensé que sa position n'était pas naturelle. Elle m'a raconté les mariages qu'on avait voulu lui faire faire, et son peu d'aptitude pour cette *chose*... Elle enseigne ma peinture à ses élèves, et trouve que je suis l'homme le plus célèbre de ce temps-ci, etc., etc., et me recommande de vous écrire les choses les plus aimables, et, surtout, de la rappeler à votre souvenir à vous... »

Le ton triomphant de cette lettre contraste avec celui d'une missive à Bruyas, qui est à peu près de ce moment, et où il affirme que, malgré ses « mille tableaux, par le mauvais vouloir, par l'ignorance, par un pouvoir ridicule » il est toujours dans la position, où son ami l'a connu. Il semble que le caractère mélancolique de l'amateur le rende lui-même mélancolique, chaque fois qu'il lui écrit. Il lui demande d'échanger un paysage de Franche-Comté contre un de ses Troyon, de lui envoyer des photographies de la *Rencontre* et des *Baigneuses*, et sollicite de sa bonté un secours pour la veuve de Proudhon. La réponse ne se fit pas attendre : une nouvelle lettre de Courbet remercie Bruyas d'avoir envoyé 500 francs pour Mme Proudhon, et de lui avoir fait pour 2.000 francs de commande. La subvention venait d'autant plus à propos que le gouvernement venait de faire condamner M. Lacroix, l'éditeur des œuvres complètes de Proudhon, à 1.500 francs d'amende et à un an de prison, pour avoir publié les *Annotations* de l'Évangile du philosophe, « où il n'y avait pas un mot à dire, au dire même des curés... Toutes ces choses sont des infamies, qui servent la Révolution ; pour nous, nous n'avons pas à nous en plaindre, si ce n'est que cette famille est à notre charge jusqu'à un temps meilleur ». Heureusement, la réputation de Proudhon est à l'abri de ces outrages ;

elle s'accroît tous les jours, et les articles de « M. Sainte-Beuve », qui a regretté de n'avoir eu « l'honneur » d'assister aux obsèques du polémiste, lui rendent pleine et entière justice. Ensuite, Courbet annonce à son ami qu'il va lui envoyer « un superbe paysage de solitude profonde, fait dans les vallons de son pays, qui est peut-être le plus beau de ceux qu'il a peints. » C'est la *Solitude*, du Musée de Montpellier;



Etude pour la « Femme au perroquet ».

la Loue s'y encaisse entre de vastes blocs de rochers moussus et feuillus sombre, tandis que les frondaisons de l'arrière-plan s'ensoleillent de vert tendre. Enfin, il se dit « très occupé par l'Exposition prochaine. Je n'ai qu'un mois et demi ; j'aurai un paysage dans le genre du vôtre et des chevreuils dedans, puis une femme nue »

Il lui fallait songer en outre à ce qu'il enverrait à la Société des Amis des Arts, de Bordeaux, à celle de Lille, qui le sollicitaient pour leurs Expositions; enfin, Luquet, son compatriote, son ami et son

marchand de tableaux, organisait en même temps une exposition chez Cadart, où figurèrent ses portraits et ses marines de Trouville.

Cependant, en mars 1866, la *Remise des Chevreuils* et la *Femme au Perroquet*, destinés au Salon, étaient bien près d'être finis, au témoignage de M. le comte d'Ideville, qui les contempla dans l'atelier de Courbet, tandis que celui-ci, fumant la pipe, y mettait la dernière main, en face du modèle nu, une splendide fille rousse, étendue sur le canapé, et tenant un ara fulgurant. — « S'ils ne sont pas contents cette année, s'écria le maître, *ils* seront difficiles. Ils auront deux tableaux propres comme ils les aiment, un paysage et une académie, à moins qu'ils n'y voient une société secrète de chevreuils, qui s'assemblent dans les bois pour proclamer la République. »

Ils, traduit le visiteur, c'était l'Institut, les Ingristes, le Jury, le Gouvernement, etc.

La *Femme au Perroquet* a beaucoup de rapports avec *Vénus et Psyché* ; le modèle a presque la même pose et l'on retrouve le même lit à colonnes torses, avec une fenêtre qui s'ouvre, à gauche, sur un beau paysage lointain. La première idée de ce nouveau tableau paraît avoir été une étude, qui fut vendue le 20 avril 1875 à la vente de M. H., et que Waltner grava à l'eau-forte pour la *Gazette des Beaux-Arts* (2e série, XVII, p. 526) ; on y voit une jeune fille nue, au corps élégant et gracieux, étendue sur le dos, à la lisière d'un bois, sur un drap blanc, les cheveux dénoués. Dans la *Femme au Perroquet*, c'est une magnifique jeune femme, grasse et nerveuse tout à la fois, aux hanches et aux jambes d'un galbe admirable, à la gorge fine et ferme, la tête renversée, qui étale sa luxuriante chevelure rousse, étendue sur un drap blanc, qu'elle retient de la main droite sur le haut de sa cuisse, tandis que son bras gauche se recourbe avec grâce pour soutenir un ara turquoise, ailes éployées au-dessus d'elle. Au fond, tombe une draperie brun verdâtre ; à droite, on aperçoit le perchoir du perroquet ; à gauche, une perspective de paysage, sur le devant, une robe grenat jetée sur un meuble, qui fit crier les académistes, lesquels admettaient le nu, et non le « déshabillé ». C'est un ensemble coloré merveilleux, où les taches claires et sombres, si contradictoires, s'harmonisent cependant au point d'offrir un repos pour l'œil, qui passe sans fatigue du drap blanc, au corps rosé, aux cheveux roux, à la draperie

brune, au paysage émeraude, en une symphonie graduée avec une maîtrise digne de Titien et des plus grands coloristes.

Avec la volupté chaude et capiteuse de cette œuvre contraste le charme frais et reposant de la *Remise de Chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine (Doubs)*. C'est au *Puits Noir*, par une belle journée ensoleillée ; la voûte des arbres s'ouvre çà et là sur le ciel bleu, entre des roches blanches ou grises, aux arêtes verticales, qui encaissent



La femme au perroquet.

l'eau limpide, glougloutant sur les cailloux à peine recouverts ; à droite, un petit brocard s'y désaltère, tandis qu'un autre la traverse, la tête aux écoutes ; à gauche, un chevreuil broute quelques feuilles de lierre sous un gros chêne, près d'une biche qui se repose, les pattes étendues Ceux qui connaissent le site, ne peuvent regarder cette interprétation sans la plus vive émotion, et il semble que tout le monde doive l'éprouver avec eux pour la sincérité, la beauté, la réalité et la poésie à la foi que le maître peintre y a mises : c'est un morceau hors de pair, qui peut compter parmi les rares chefs-d'œuvre incontestables. Le tableau fit partie des collections Lepel-Cointet et Laurent-Richard ; et une société d'ama-

teurs l'acheta 76 000 francs à la vente Secrétan pour l'offrir au Louvre.

Courbet, écrivant à son ami Urbain Cuenot, le 6 avril 1866, pour le prier de planter, autour de l'atelier d'Ornans, 30 cerisiers greffés et 82 pommiers en quinconces, car il veut faire du cidre, cette boisson ayant réussi à Trouville à le soulager de ses indispositions, lui parle de la *Remise de Chevreuils*, peinte sur la toile de la *Source d'Hippocrène*, crevée par Juliette, et que l'âne Jérôme a transportée au Puits Noir, où elle est restée sous un rocher jusqu'à entier achèvement : « C'est un encaissement de ruisseau dans des rochers et des grands arbres ; tout est blond. Cet hiver, j'ai loué des chevreuils, et j'en ai fait une remise ; il y a, au milieu, une petite chevrette assise qui reçoit, c'est comme dans un salon. A côté d'elle est son mâle... C'est ravissant, et ils sont finis comme des diamants... » Il ajoute : « Malgré ma maladie, j'ai envie d'envoyer à Londres, à l'Exposition, dans une dizaine de jours. Je continue le portrait de *Proudhon* ; j'ai enlevé la muraille qui était derrière ; il a gagné de moitié ; je vais faire *Mme Proudhon*, que j'ai chez moi, déjà faite... Je vais commencer à ne plus pouvoir suffire à la vente... » Il était, en ce moment, en pourparlers avec la Belgique, par l'intermédiaire de M. Arthur Stevens, et de son frère, le peintre Alfred Stevens, lequel désirait lui acheter ses marines de Trouville, pour la vente de l'*Enterrement à Ornans*, dont avait envie aussi la ville de Lyon, et il ne cache pas qu'il donnerait la préférence à la Belgique, qu'il considère comme son pays. « Il y a vingt-six ans, que j'y vais, écrit-il à Arthur Stevens, et que j'y reçois les ovations et les sympathies de toutes sortes... ; c'est le pays de la peinture et des luttes... Tâchez de réussir... ; mon *Enterrement*... est l'exposé des principes du réalisme, qui terminera sa réussite, cette année, à l'exposition du 1er mai par les deux tableaux que je viens d'y envoyer... Tâchez de faire cette affaire, car je ne pourrais jamais refaire ce tableau. C'est une chose passée pour ma vie. » L'affaire ne se conclut pas.

Pendant ce temps, les « deux tableaux » produisaient un effet considérable : « *Ils* sont enfin tués ! s'écrie Courbet (Lettre à Urbain Cuenot, du 6 avril) ; tous les peintres, toute la peinture est sens dessus dessous. Le comte de Nieuwerkerque m'a envoyé dire que j'avais fait deux chefs-d'œuvre, et qu'il était enchanté. Tout le jury a dit la même chose sans aucune objection. J'ai le grand succès de l'Exposition sans

conteste. On parle de médaille d'honneur, de la croix d'honneur... Les paysagistes sont étendus morts. Cabanel a fait des compliments de la femme ainsi que Pils, que Baudry. Il y a longtemps que je te disais que je leur ménageais ce coup de poing en pleine figure ; ils l'ont attrapé ». Le surintendant des Beaux-Arts même, pour lui prouver que l'administration est charmante, et que tout le mal vient des artistes, lui a montré un tiroir où il y avait plus de trois cents lettres écrites contre lui, Courbet, et « qui ne laissaient rien à dire. »

Il y eut des voix discordantes, comme celle de l'intransigeant Bonvin, qui prétendit que la *Femme au Perroquet* était du « Dubufe »; et la presse, contre toute attente, fut loin d'être unanime, comme si la prétendue « conversion » de Courbet gênait ses anciens adversaires. Charles Blanc (*Gazette des Beaux-Arts*, 1866, XX, 504, 510), constate qu'on fait un succès disproportionné à la *Remise*, qui n'est qu'une étude sans profondeur, ni espace, ni perspective, ni poésie, et à la *Femme au Perroquet*, qu'on pourrait appeler Paméla ou Thérésa, qui est coiffée de serpents, et dont le corps qui sonne creux est construit « sans respect pour les lois les plus respectables de l'anatomie ». Pour Maxime du Camp (*Revue des Deux-Mondes*, 1866, p. 511 et suiv.) Courbet reste toujours, et seulement, un « très habile ouvrier », qui copie, mais ne crée pas. Lagrange (*Correspondant*, p. 195) sonne le glas du réalisme, qui « descendu des hauteurs où d'imprudents amis avaient essayé de le hisser..., se réduit à n'être plus qu'un système de palette. Au lieu d'imposer au bon sens public des sujets impossibles, il reçoit ses sujets tout faits de la tradition historique, académique ou pittoresque, et c'est seulement dans leur interprétation sur la toile qu'il prétend innover. » Paul de Saint-Victor (*Presse*, 10 juin) s'offusque du succès « exorbitant » de Courbet, qui prouve que le public aime ceux qui le bravent, le narguent et le mystifient, même quand ils n'ont qu'un « talent borné, effroyablement inégal ». La *Femme au Perroquet*, de l'avis de Challemel-Lacour (*Revue moderne*, p. 534) n'est qu'une « femme déshabillée », et l'auteur « ne saurait s'offusquer qu'on le réduise aux animaux, chez qui, du moins, la vérité se trouve plus aisément à la surface ». C'est aussi le sentiment de M. de Sault dans le *Temps* (9 et 18 mai 1866).

Mais la grande majorité des articles et des études, publiés à propos du Salon, apportèrent à Courbet une moisson d'éloges, presque sans réserves.

Ainsi ceux d'Olivier de Jalin (*Monde Illustré*, XVIII 412), A. Baignères (*Revue Contemporaine*, p. 346), Marc de Montifaud (*Artiste*, 1866, I, 73). Dans ce même *Artiste* (I, 206) Ernest d'Hervilly, qui consacre une poésie à la *Remise des Chevreuils*, conclut :

Peintre, ton œuvre est saine, élégante et robuste.

Théophile Gautier (*Journal Officiel*, 4 juillet) estime que la *Femme au Perroquet* est « relativement aux tendances du maître peintre d'Ornans, une œuvre de poésie et de style », et que, dans la *Remise*, les chevreuils sont « bien des bêtes qui ne se sentent pas regardées. » L'article d'Edmond About est enthousiaste pour Courbet qui, « après une longue éclipse, reparaît plus vif et plus brillant que jamais », et conseille au peintre de vivre désormais de la façon fastueuse habituelle aux artistes de la Renaissance ?

En une étude fort longue, le bon W. Bürger laisse éclater son contentement : « Allons, mon cher, ton affaire est faite, parfaite, finie. Tes beaux jours sont passés. Te voilà accepté, médaillé, décoré, glorifié, embaumé. » Courbet a enfin réussi à plaire à tous : aux fanatiques de bonne peinture, aux amoureux de la vraie campagne, aux femmes du monde, aux bourgeois et à la foule naïve. Les artistes ont à décerner deux grandes médailles ; il paraît certain à Bürger que son ami en aura une.

La *Liberté*, entre tous les journaux, marqua son enthousiasme pour le maître peintre. En mai, M. Verneil note le grand succès obtenu à New York par la *Curée*, laquelle, achetée par M. Vanisack, d'Anvers, pour 8.000 francs, fut échangée par lui, après l'Exposition de Francfort, contre d'autres tableaux appartenant à M. Luquet, lequel la revendit, comme on l'a vu pour 25.000 francs aux membres de l'Alston-Club de Boston, avec l'engagement de la conserver toujours dans cette ville. En outre, M. Lepel-Cointet, agent de change, a acheté *Vénus et Psyché* 18.000 francs, et la *Remise des chevreuils*, 15.000. Khalil-Bey a demandé une copie de la première toile pour 19.000 francs, et un amateur une de la seconde pour 7.000. De sorte que Courbet vient de vendre pour la somme de 123.000 francs.

C'est le même journal qui publia l'article de Castagnary, où il regrettait que le peintre n'ait pu, à cause des règlements, présenter au

public d'autres toiles encore, comme, par exemple, le *Départ du conscrit* ou le *Repas de la morte*, compositions où se meuvent beaucoup de personnages. Il constate d'abord que les deux tableaux exposés ne sont pas des abstractions comme le *Matin*, le *Soir*, *Vénus*, la *Source*, mais des représentations d'un site réel et d'une femme réelle du temps présent; puis il blâme les confrères du peintre de mettre le paysage au-dessus de la figure, afin d'enlever à Courbet la médaille d'honneur, qu'il n'est pas dans les habitudes d'attribuer aux paysages Enfin, après un magnifique éloge de la *Remise* et de la *Femme au Perroquet*, il s'excuse de peu parler « de toute la jeunesse idéaliste et réaliste (le naturalisme comporte les deux termes) qui vient après lui : Millet, Bonvin, Ribot, Vollon, Roybet, Duran, Legros, Fantin, Monet, Manet. Que ceux-ci tiennent compte du peu d'espace qui m'est réservé, et, pour celui qui le premier leur a ouvert la voie, me pardonnent. J'aurai d'autres occasions de parler d'eux. »

Cette phrase de Castagnary ne fut pas du goût de Millet, qui n'avait figuré au salon que par le *Bout du village de Gréville*, et que la maladie de sa femme, la mort de sa sœur avaient rendu assez irritable Aussitôt, il envoya à Alfred Sensier un projet de réponse à Castagnary, que M. Henry Marcel a publié, le 1er juillet 1901, dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Les dates, écrit l'artiste, ne permettent pas d'établir cette filiation ; en effet, il a exposé dès 1848 un *Vanneur*, qui a été acheté par Ledru-Rollin, et peint un *Repos des faneurs*, commandé par le ministère de l'Intérieur. En 1849, ce fut, au Salon, une *Gardeuse de moutons* Et ce n'est qu'au Salon de 1850 que Courbet produisit l'*Enterrement à Ornans* et les *Casseurs de pierres*, Millet exposant, de son côté, les *Botteleurs* et un *Semeur*.

Ces dates ont leur importance, constate le maître de Barbizon, mais les preuves morales sont encore bien plus fortes : les tendances de l'un et l'autre peintre sont très diverses, et « il est bien clair que la manière résolue, dont ils vont dans leur voie, indique, du reste, que l'un n'a pas besoin de guetter l'autre pour voir comment il marche. Tous deux ont fait des paysans, mais leurs conclusions sont bien différentes, et vous le sentez si bien vous-même qu'il vous serait impossible de dire sur Courbet ce que vous avez dit sur Millet. Ce dernier est plus particulièrement rustique, dans le sens profond de « rus » et il est... surtout touché de l'homme passivement voué au grand travail de la

terre dans le sens du terrible verset biblique : « Tu mangeras ton pain à la sueur de ton visage, etc. » Et la raison en est facile à comprendre, puisqu'il a été élevé à ne voir que ces choses-là, et à en prendre sa part, et il ne peint que le résultat et la conclusion de ses impressions, qu'il a bien eu le temps de recevoir, puisqu'il est resté laboureur jusqu'à vingt et un ans... Enfin, et pour en finir, on doit bien penser, quand quelqu'un exprime un sentiment qui lui est particulier, qu'il a cela en lui et ne le tient de personne. On ne tire pas d'un sac ce qui n'y est pas... Conclusion : Cet homme ne peut être assimilé à personne, ni marcher à la suite de personne. »

La réponse de Millet était le bons sens même ; Sensier pourtant ne la mit point en œuvre. Le maître de Barbizon ne saurait être considéré comme un élève de Courbet, et la réciproque n'est pas moins évidente. Ils ont chacun une conception originale et différente de la vie rustique ; là, passive, monotone, grave ; ici, active, variée, et souvent joyeuse ; marquée dans Millet d'un caractère d'universalité, et teintée de philosophie panthéiste ; expressive, au contraire, chez Courbet, d'un petit coin de terre, sociale seulement par occasion, et de façon tout extérieure.

La combativité que révèle cette réponse, n'était, chez Millet, qu'une exception, tandis qu'elle fut la règle générale de la vie de Courbet. Dès ses plus jeunes années, il fut en conflit avec ses parents et ses maîtres ; il fallut, au petit séminaire d'Ornans, l'intervention de l'archevêque de Besançon, pour le décider à faire sa première communion ? Depuis, il n'a jamais cessé de « travailler contre » quelqu'un : les académistes, les prêtres, le gouvernement impérial ; il n'a pas goûté une minute cette sérénité, au moins apparente, de Rousseau ou de Millet : il a crié, bataillé de son premier à son dernier souffle. Il semble qu'après le Salon de 1866, il aurait pu retrouver le calme qui suit les tempêtes. Son succès avait été considérable dès les premiers jours, tous les témoignages en font foi : celui de M. Troubat, entre autres, est à retenir. Comme il se promenait, à l'Exposition, avec Sainte-Beuve, ils rencontrèrent l'abbé Coquereau, aumônier de la princesse Mathilde, qui avait accompagné le retour des cendres de Napoléon sur la *Belle Poule ;* très affairé, l'abbé cherchait la *Femme au Perroquet* dont ils lui firent aussitôt les honneurs. Mais il était dit que Courbet serait toujours brouillé avec cette tranquillité qu'il



FEMME COUCHÉE.

Eau-forte.

FEMME COUCHÉE.

Eau-forte.



Courbet pinx — Waltner sc

FEMME COUCHEE



enviait à ses sœurs, et qu'en particulier, ses rapports avec M. de Nieuwerkerque, représentant à la fois l'Empire et le jury, en un mot l'art officiel, ne manqueraient jamais d'acerbité.

Au moment où le Salon s'ouvrit pour la réception des œuvres, Courbet eut des raisons de croire que le surintendant retenait pour lui-même la *Femme au Perroquet*. Toute sa correspondance montre qu'il y comptait; il l'écrit, le 22 mars, à Arthur Stevens; le 6 avril, il le mande à Urbain Cuenot : « Nieuwerkerque comptait me donner dix mille de la femme; je ne sais s'il s'en tiendra à ce prix »; il l'a autorisé, par lettre spéciale, à achever une draperie de la *Femme au Perroquet* qui lui « appartient », Dans la *Liberté* du 13 mai, Castagnary « félicite hautement. M. le comte de Nieuwerkerque de l'avoir achetée de préférence au paysage ». Vers le mois d'août, Courbet est en pleine activité; il écrit à ses parents, le 6 août, qu'il n'y a rien « d'assommant comme de gagner de l'argent », qu'il doit aller à Trouville, à l'Abbaye de Jumièges, chez M. Lepel-Cointet, revenir à Paris, pour terminer le tableau de Khalil-Bey, repartir à Vendôme, pour « faire » la meute d'un amateur, recevoir, à leur retour de Hollande, ses tableaux de Francfort, qui lui ont valu la médaille d'or, envoyer la *Femme au Perroquet* à l'Exposition de Bruxelles, qui, pour l'avoir, a retardé de cinq jours son ouverture, lorsqu'il apprend que M. de Nieuwerkerque a acquis le *Ruisseau Couvert*, pour 2.000 francs, mais refuse d'acheter la *Femme au Perroquet*; car cette peinture, lui écrit le surintendant, « n'est pas de celles que le gouvernement doit soutenir et encourager ». De là, grande explosion de colère.

Courbet riposte que M. de Nieuwerkerque avait acheté le tableau en simple particulier, et il en donne pour preuve l'autorisation de faire une retouche, qu'il a signée. Mais, au témoignage de M. Philippe de Chennevières (*L'Artiste*, I, 327-330), cette lettre, retrouvée dans les Archives par M. Buon, n'était pas probante, et il devait y avoir eu malentendu en l'occurrence. Une lettre du 6 août à ses parents le montre en pleine bataille, refusant de vendre la *Femme au Perroquet* à l'État, sur lequel M. de Nieuwerkerque avait voulu se décharger, et l'administration offrant 6.000 francs au lieu des 10.000 soi-disant promis par le surintendant. Il annonce qu'il fait avec Castagnary une brochure contre celui-ci; quarante pages en sont déjà écrites, « qui sont des chefs-d'œuvre »; l'histoire du tableau refusé fait

scandale à Paris ; le surintendant sera peut-être obligé de donner sa démission. Dans une lettre, il lui dit que s'il n'y a pas de juges pour lui à Paris, il y en a à Berlin ; dans une autre, que l'avenir se chargera de faire pencher la balance du côté de sa peinture, méprisant « celle que le gouvernement soutient avec des millions et trois kilomètres de bureaux remplis d'employés ». Comme il est inscrit pour la croix d'honneur, le gouvernement est embarrassé : si on ne la lui accorde pas, les journaux feront une violente campagne sur ce déni de justice ; si on la lui accorde, il la refusera : « si bien que maintenant, comme que ça tourne, je suis à l'abri par la canaillerie de ces gens-là ».

Le 3 septembre, il proteste contre un *communiqué* du pouvoir, paru dans les journaux officieux, et tendant à faire croire qu'il est tombé en apoplexie, et il met en garde ses parents contre cette vengeance du gouvernement. Il écrit le 27 septembre à sa sœur Juliette qu'il a « réduit au silence » M. de Nieuwerkerque, et qu'une fois de plus il a échappé à cette « bande », à laquelle on voulait le rallier ; mais il ne veut « ni peu, ni beaucoup » en faire partie, « malgré la fortune énorme » que cela lui rapporterait ; « *du reste, ils n'en ont plus que pour un ou deux ans* », prophétie, bien curieuse, à coup sûr, et symptomatique. L'affaire en resta là. Lequel des deux avait raison ? Il est certain qu'il dût y avoir un malentendu ; car on a peine à croire que M. de Nieuwerkerque, qui a laissé la réputation d'un galant homme, ait pu revenir avec autant de désinvolture sur sa parole réellement donnée. D'autre part, la bonne foi de Courbet n'est pas douteuse ; son imagination si ardente a-t-elle transformé en une promesse ferme ce qui ne fut d'abord qu'un désir ? Quoi qu'il en soit, M. de Nieuwerkerque, s'il se montra bon courtisan en la circonstance, n'agit pas en homme d'état ; la *Femme au Perroquet* étant une œuvre de réelle valeur, et le prix de 10.000 francs étant modéré, tout lui commandait d'arriver, coûte que coûte, à un arrangement. « Tapageur, mais peu à craindre », avait, paraît-il, écrit M. Pietri sur l'énorme dossier de Courbet, à la Préfecture de Police. Cette mention ne dénote pas un politique très avisé.

La lettre du 27 septembre était écrite de Deauville. Courbet avait, en effet, accepté l'invitation du comte de Choiseul à venir se reposer dans son chalet. « J'ai cédé à ses instances, parce que ça m'était rude-

ment nécessaire; j'avais le cerveau pris à ne plus voir clair. » M. de Choiseul est un jeune homme vraiment charmant qui « possède les vraies et grandes manières distinguées des temps les mieux élevés de la France »; mais son genre de vie est très simple, bien que ses six domestiques soient « en cravate blanche et en habit noir, en escarpins, comme les préfets en soirées ».

Son chalet est un vrai « paradis terrestre ». La table de la salle à



La Fileuse bretonne.

manger « est chargée de vaisselle plate, d'ustensiles en argent ciselé. Une corbeille de fleurs, au milieu .., les fruits les plus splendides aux quatre coins de la corbeille; tous les vins imaginables » Dans les chambres, il y a des lits de milieu, à baldaquins, des « toilettes en marbre blanc, avec deux paires de vases à eau en porcelaine anglaise d'une capacité énorme, des bassins pour l'hydrothérapie, des glaces de toilette, des glaces de cheminées, des portières doubles, etc. » Les antichambres, tendues en soie gris perle sont ornées, à tous les coins, « d'énormes vases en poterie anglaise, avec des plantes exoti-

ques, grandes comme un homme ». Le salon surtout l'enthousiasme : il est tendu de soie gris perle, lamée de roseaux ; deux colonnes en stuc, accostées de cheminées, où des fleurs « montent jusqu'au plafond », et des portières le séparent en deux ; il y a un piano à queue, et des divans bas partout. Plusieurs fois par jour, une femme de service brûle des parfums dans toute la maison. L'extérieur n'est pas moins admirable : quatre cordons de géraniums et autres plantes tournent autour des étages, et retombent sur les fenêtres, faisant répliques aux corbeilles du jardin, qui dévalent jusqu'à la mer.

La vie est charmante : tous les matins, au saut du lit, on lui apporte un peignoir et un caleçon, et il prend un bain, sous sa fenêtre. Dans la journée, une voiture, qui est toujours attelée, les conduit faire des excursions, aux ruines de Jumièges, par exemple, qui sont les « plus belles... de France » ; un bateau à vapeur, en location, leur permet d'aller à Yvetot et d'en revenir, sans découcher. Il recevait même ses amis, comme en témoigne ce petit billet : « Mon cher Boudin, sur le désir de M. de Choiseul, je vous invite à dîner ainsi que votre *dame*, pour demain, mercredi, à six heures du soir. J'ai déjà invité M. Monet et sa dame, qui m'ont promis, hier soir, au Casino. Je ne doute pas que vous nous fassiez le plaisir d'accepter. Tout à vous, G. Courbet, Chalet Choiseul. — Prenez Monet en venant, et venez tous quatre surtout. Je vous attends sans manquer. »

Le 10 octobre, il écrit à Luquet qu'il va rentrer à Paris dans quelques jours, régler ses comptes avec lui, et repartir pour Ornans « faire » ses « tableaux d'Exposition ». Il lui affirme qu'il ne veut vendre à aucun prix *l'Homme blessé*, et lui recommande seulement de le laver à l'éponge, de le laisser sécher, sans l'essuyer, et de lui passer une légère couche de vernis. Il en a une copie commandée pour 2.000 francs ; si l'amateur y renonce, on pourra l'envoyer en Amérique, comme ses amis de « là-bas » en ont exprimé le désir, pour qu'il ait une figure dans ce pays.

D'ailleurs, le bien-être du chalet Choiseul ne l'empêchait pas de travailler. Il fit, à Trouville, les portraits de MM. *Nodler, fils aîné*, et *Nodler jeune* ; *Bords de mer, environs de Trouville* (à M. Léon Gallet, de Chaux-de-Fonds) ; les *Dunes de Deauville*. Il termina, en outre, la *Jô* ou la *Belle Irlandaise*, et peignit, sur la plage les *Chiens de M. de Choiseul* : deux beaux lévriers, noir et gris, attes-

tant une fois de plus le génie animalier de Courbet, qui appartiennent encore à Mlle J. Courbet. A la fin d'octobre, il était de retour à Ornans.

C'est sans doute, à ce moment, qu'il composa la *Baigneuse*, dans un splendide paysage, plus clair que celui des *Baigneuses* de Montpellier, mais assez semblable. C'est sur les bords de la Loue, qui



Les chiens de M. de Choiseul.

chante en dévalant au bas d'une petite cascade, dans un coin resserré de la vallée, non loin de la source, sous la retombée de trembles et de saules, à travers lesquels sourit le ciel bleu. Une svelte jeune femme s'apprête à entrer dans l'eau fraîche, claire comme du cristal ; de la main gauche, allongée, elle s'appuye à un saule, et de la droite elle retient captive sa chevelure rousse, prête à voiler son corps divin, celui-ci se détache nacré, rosé, frôlé amoureusement par la lumière, sur le fond émeraude sombre du paysage. Pour l'élégance et la souplesse de ses

formes elle rappelle *Vénus et Psyché*, la *Source* et la *Femme au Perroquet*, dont elle est comme la sœur cadette. Paul Mantz critique l'allongement démesuré du bras gauche, le raccourci outré du droit, la tête refaite d'après un autre modèle ou de souvenir, et les jambes hors de proportion avec le torse. Mais si le dessin est contestable, ajoute-t-il, l'exécution est puissante. A vrai dire, ces défauts, s'ils sont réels, disparaissent dans l'ensemble qui est, sans conteste, admirable, et où se confondent, en un harmonieux mélange, la magnificence de la nature et de la beauté féminine. Boudin vit ce tableau à la vente Khalil-Bey, dès en entrant, et il note sur son carnet : « Peinture fine, nacrée solide de ton et de modelé, d'un ton particulier, ni violet, ni rouge, ni gris. » A. Gilbert en a fait un dessin pour la *Gazette des Beaux-Arts*, qui l'avait chargé d'aller l'étudier dans la collection de M. de Sainctelette, à Bruxelles. La *Baigneuse*, exposée, en 1878, au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, y obtint un succès unanime. La même baigneuse, mais en petit, se retrouve dans un autre paysage de Courbet, comme figure accessoire.

De cette même année sont aussi les *Braconniers* et la *Pauvresse de village*; le *Départ pour la chasse* ; deux vues du *Parc de M. le Docteur Ordinaire*, à Maizières-en-Varais, sur les bords de la Loue, non loin de cette roche Oragay, qui inspira Courbet de façon si pittoresque ; le *Portrait de M. Amand Gautier;* le *Chasseur à cheval retrouvant la piste*, épisode de chasse à courre, où l'on voit un cheval, tête baissée, flairer des traces de pas dans la neige ; la *Dame aux Bijoux*, une étude de jeune femme rousse, en chemise, poitrine découverte, bras nus, plaçant des bijoux dans un écrin, qui représente sans doute la maîtresse de Castagnary ; enfin, la *Fileuse Bretonne*, dont il existe une toile définitive et une préparation, toutes les deux dans la collection de Mlle Courbet ; sous un arbre, une jeune bretonne est assise et file un fuseau ; à droite un magnifique bois rougeoie sous le soleil couchant ; et, au fond, le ciel et la mer se rosent en un ton d'une délicatesse admirable.

Plus importante encore est la *Sieste*, pendant la saison des foins, dans les montagnes du Doubs, achetée par la Ville de Paris, qui en a commandé une eau-forte à Henri Lefort. C'est à gauche d'une prairie, sous de beaux arbres, qui forment une voûte, au delà de laquelle on aperçoit une voiture de foin. Des paysannes, deux jeunes gars (Marcel



La baigneuse.

et Olivier Ordinaire) se reposent, étendus dans l'herbe et dormant. Tout près, deux couples de bœufs attelés : celui de gauche debout ; à droite, un bœuf s'est couché, tandis que son compagnon est resté debout, baissant la tête. La nature somnole sous l'ardeur du soleil, qui l'inonde de lumière blonde du haut du ciel bleu. Il est impossible d'exprimer avec plus de vérité ces heures lourdes des moissons, où la terre flamboie et se crevasse de sécheresse : dans les *Casseurs de pierres*, et dans la *Sieste*, Courbet a réalisé le type du paysage aride de façon aussi admirable et définitive qu'il l'a fait ailleurs pour le paysage humide ou pour le paysage de neige.

Une lettre à Bruyas, du 18 février 1867, montre le maître très affairé à Ornans pour l'Exposition. Il a l'intention d'envoyer au Salon un tableau de chasse, un portrait de femme : la *Voyante*, et il voudrait y joindre son Portrait, le *Courbet de profil*, de la collection de Bruyas, qui « n'a jamais paru à Paris, et qui est, autant que je me souviens, une des meilleures choses que j'aie faites » ; il prie donc son ami de le lui envoyer dans une petite caisse, 32, rue Hautefeuille, avant le 27 février, dernier délai pour la livraison des tableaux. « Vous savez comme je suis toujours pressé ; aujourd'hui, je le suis plus que jamais ; je fais un grand tableau de chasse, qui a 15 pieds de haut sur 18 pieds de longueur, pour le 15 mars. » Il s'agit de l'*Hallali du cerf par un temps de neige*, acheté par l'État, en 1882, pour le musée de Besançon, au prix de 33.900 francs. On y voit représenté un cerf aux abois, étendu à moitié mort sur la neige, auprès de sapins lourdement chargés de frimas, sous le ciel blême traversé de nuées grises. La meute de chiens blancs et roux entoure la bête ; l'un d'eux même s'est jeté à son cou ; mais un piqueur à grande barbe rousse (M. Jules Cusenier,), coiffé d'un chapeau melon, vêtu d'une veste de fourrures et de culottes guêtrées, lui allonge un grand coup de fouet, tandis que de la gauche il maintient par son collier un autre chien ; sur la droite se cabre un grand cheval gris pommelé monté par un chasseur coiffé d'une casquette de poil (M. Gaudy). C'est un magnifique « paysage de neige », énergique, puissant, comparable au *Naufrage* et, comme lui, très expressif de l'hiver dans le Jura.

Cette toile est destinée par Courbet à une Exposition particulière, semblable à celle de 1855, et qu'il a l'intention d'organiser au rond-point de l'Alma, aux Champs-Elysées : il est sur le point de faire cons-



La Pauvresse de village.

truire, dit-il; mais, « cette fois, ce serait un atelier définitif pour le restant de ma vie, et je n'enverrais presque plus aux expositions du gouvernement, qui s'est si mal conduit vis-à-vis de moi, jusqu'ici ». Le projet prit corps très vite, une lettre du 27 avril annonce que le bâtiment sera livré le 5 mai, et ouvert au public dix jours après. Un compte de Courbet nous donne les noms de ses fournisseurs et le détail de ses dépenses, Julien Belloir, tapissiers, 806 francs; Chéron-Chapoutot, entrepreneur, avenue des Ternes, menuiserie 3.415 francs; Gaittet, imprimeur, rue du Jardinet, 514 francs; Gustave Grossard, bitume, 1 014 francs; Genaille, maçonnerie, 5.500 francs; Galli, fumiste, 195 fr. 30; Leleu, sculpteur, 400 francs; Zuccuella, fumiste, 273 fr. 55; Protat, charpentier, 7.252 francs; Georges Masson, serrurier, 7.000 francs; Morsaline, peintre, 3.000 francs; Panière, serrurier, 7 fr. 75; Albert Quart, gardien de l'exposition, 1.684 fr. 55; Prudhomme, 215 francs; Michelet, photographe, 733 fr. 25; Landart, couvreur, 1.800 francs; Laurent, doreur, 66 fr. 30; Desachis, mouleur des Beaux-Arts, 200; Salmon, restaurateur de tableaux, 250; Montaignac, restaurant, 784 fr. 65; Richer, fosses mobiles, 220 francs; Trotignon, charbon, 93 fr. 40; Gagin, toiles imperméables, 296 fr. 25; Haro, couleurs, 57 francs; Henri Martin, 2 bâches, 28 fr. 45; au total, environ 30.000 francs, avec les menus frais oubliés.

On peut imaginer le tracas que cette construction causa au peintre : « J'ai la tête perdue de travail et d'ennuis, » écrit-il à son ami. Il s'excuse de le déranger encore en lui demandant le prêt de sa galerie, mais ce sera la dernière fois, car cette position est définitive, et parce qu'il devient « vieux, bien vieux », malgré le ressort qu'il a encore en son esprit. Tous les tableaux de Bruyas seront les bienvenus, sauf la *Solitude*, qu'il le prie de ne pas envoyer, parce que « l'Impératrice en a un à peu près semblable, qui est à l'Exposition du Champ-de-Mars ». D'après le cours actuel de ses œuvres, Courbet estime que les tableaux qu'il a faits pour Bruyas valent maintenant plus de 100.000 francs; « ces chiffres-là ne signifient rien pour moi ; mais pour les amateurs et le public, c'est la pierre de touche ». Dans une note, il estime qu'il a déjà produit plus de mille tableaux dans le cours de son existence.

Le 28 mai, Courbet ne se sent plus de joie ; avec son imagination tumultueuse et son orgueil d'une naïveté si candide et touchante, il

jongle avec les chiffres et la renommée : « en 1855, grâce à vous, j'avais 12.000 francs à dépenser au service de ma conception ; je les ai dépensés intégralement, sans crainte de l'avenir... Je viens de dépenser 50.000 francs, toujours dans le même but. Seulement, ce coup-ci est triomphal; j'ai fait construire une cathédrale dans le plus bel endroit qui soit en Europe, au pont de l'Alma, avec des horizons sans bornes,



Le Hallali du cerf.

au bord de la Seine et en plein Paris, et je stupéfie le monde entier. Vous voyez que l'argent peut avoir d'autre produit que placé chez les notaires d'une façon égoïste. Nous sommes aux deux tiers de notre existence ; hélas ! que voulons-nous faire de l'argent ! soyons des hommes, faisons du bien... Toute la peinture, qui est en Europe, est exposée à Paris, dans le moment. Je triomphe non seulement sur les modernes, mais encore sur les anciens ; la question est en équilibre... C'est la galerie du Louvre ; il n'y a plus de Champs-Elysées, plus de Luxembourg, plus de Champ-de-Mars ; nous réglons la question d'autant plus

facilement que c'est déjà fait. J'ai consterné le monde des Arts... »

En réalité, le triomphe fut modéré, et cependant le splendide ensemble, que présentait cette Exposition, explique, s'il ne justifie pas, l'orgueil de Courbet. La liste complète des œuvres est contenue dans un petit livret très grave, à couverture saumon, paru chez Lebigre-Duquesne frères, éditeurs, 16, rue Hautefeuille, et qui compte 30 pages, sans profession de foi. Il comprend neuf divisions : Tableaux, Paysages, Paysages de neige, Paysages de mer, Portraits, Tableaux de fleurs, Études et esquisses, Dessins, Sculptures.

Dans la première, on voyait : l'*Hallali du cerf* (1867) ; le *Combat de cerfs* (Salon de 1861) ; *Un Enterrement à Ornans* (Ornans, 1850 ; Sal. de 1851 ; Exp. de 1855) ; les *Paysans de Flagey revenant de la foire* (Ornans, 1850 ; Sal. 1851 ; Exp. 1855) ; les *Casseurs de pierres* (Ornans, 1850 ; Sal. 1851) ; les *Baigneuses* (Sal. 1853 ; Exp. 1855 ; à M. Bruyas) ; les *Demoiselles de village* (Ornans, 1850 ; Sal. 1852 ; à Mme la duchesse de Morny) ; les *Demoiselles des bords de la Seine* (Paris, 1856 ; S. 1857) ; la *Fileuse* (Ornans, 1853 ; Sal. 1853 ; à M. Bruyas) ; la *Femme au perroquet* (Paris, 1866 ; Sal. 1866 ; « ce tableau, explique le catalogue, a donné lieu à un incident, dont le *Nain jaune* des 18 et 29 août 1866 a entretenu le public. Il avait été exécuté pour M. le comte de Nieuwerkerque, sur sa demande, en même temps que le *Ruisseau couvert*, paysage qui se trouve en ce moment à l'Exposition du Champ-de-Mars. M. le comte de Nieuwerkerque prit le *Ruisseau couvert*, qu'il paya 2.000 francs à l'auteur, et qui appartient actuellement à l'Impératrice des Français. Quant à la *Femme au Perroquet*, M. de Nieuwerkerque ayant déclaré n'avoir jamais fait l'acquisition de cette toile, l'auteur refusa les 6.000 francs que l'administration des Beaux-Arts lui en avait fait offrir ») ; l'*Homme blessé* (Paris, 1844 ; refusé aux Salons de 1844, 1845, 1846, 1847 par le jury composé des membres de l'Institut ; Exp. 1855) ; la *Dormeuse* (Paris, 1849) ; les *Lutteurs* (Paris ; Sal. 1853 ; Exp. 1855) ; le *Cheval dérobé*, courses de Fontainebleau (Sal. 1863) ; la *Villageoise au chevreau* (Ornans, 1860) ; *M. Marc Trapadoux examinant un livre d'estampes* (Sal. 1849 ; à M. d'Ideville, secrétaire d'ambassade) ; les *Amants dans la campagne, sentiments du jeune âge* (Paris, 1844, refusé aux Salons de 1844 à 1847 ; Exp. 1855), le *Cheval du piqueur*, épisode de chasse à courre (Sal. 1864).

Les Paysages étaient la *Sieste*; le *Ruisseau du Puits Noir* (Exp. 1855, à M. Vauthrin); le *Château d'Ornans* (id); la *Source de la Loue* (1864); l'*Écluse de la Loue* (1865); la *Roche de Dix heures* (Exp. 1855; à M. Francis Petit); le *Chêne de Flagey* (1864); l'*Entrée de la vallée du Puits Noir* (Sal. 1865, à M. Renoux); *Chauveroche* (1864); *Vallée en Franche-Comté*; le *Pont du Moulin*, source de la Loue (1864); la *Fileuse bretonne*, environs de Honfleur (1867); la *Vache perdue*, à Maizières (1864; à M. Gaudy); le *Rendez-vous de chasse* (1862; à M. Gaudy); le *Parc de M. Etienne Baudry*, à Rochemont (1863); le *Suicidé* (1848; Exp. 1855; à M. de Lancy d'Ideville); la *Vallée de Fond-couverte*, Saintonge (1863).

La série des « Paysages de Neige » est représentée par les *Braconniers* (1867); la *Pauvresse de village* (1867); le *Naufrage dans la neige* (1860); le *Change*, épisode de chasse au chevreuil (Franche-Comté, 1866); le *Départ pour la chasse* (1867); et les deux vues du *Parc de M. le Docteur Ordinaire* (1867).

Il y avait 24 « *Paysages de Mer* » : la *Vue de la Méditerranée*, à Maguelonne (1858, à M. Cantin); le *Jardin de la mère Toutain*, à Honfleur (1861); la *Villa de Mme de Morny, à Deauville* (1865, à Mme la duchesse de Morny); les *Dunes de Deauville* (1866, à M. le duc de Choiseul); *Deauville* (1865; à Mme Dalloz); *Soleil couchant*, aux Roches, Trouville (1865); *Vue de Trouville*, prise de l'ancienne route de Honfleur (1865); les *Roches Noires* (Trouville, 1865, à M. Nodler); la *Trombe* (Trouville, 1865); l'*Orage* (1865; *Marine* (1865; à Mme de Montalembert); le *Départ pour la pêche* (1865); la *Barque de pêcheurs* (1865), et dix *Marines diverses* de Trouville, 1865.

Voici les Portraits : *P.-J. Proudhon*; *Mme P.-J. Proudhon* (à Mme Ve Proudhon); *M. Hector Berlioz* (1848; Sal. 1851; Exp. 1855; à M. Basset); *M. Champfleury* (1853, Exp. 1855; à M. Champfleury); *M. Urbain Cuenot* (refusé au Salon de 1847; Salon libre de 1848, et Exp. 1855); *M. Suisse* (1861; à M. Brivet); *M. Amand Gautier* (1867; à M. Amand Gautier); *M. Alphonse Promayet* (1851; Exp. 1855); *M. A. Bruyas* (1853; à M. Bruyas); le *Chasseur Maréchal*, à Amancey, Doubs (1853); *M. A. Marlet*, 1851; *M. Nodler fils aîné*, *M. Nodler jeune* (1866, à M. Nodler); l'*Homme à la pipe* (1846; refusé au Salon 1846 et 1847; Sal. 1851; à M. Bruyas); l'*Auteur*

(1852) ; le *Violoncelliste* (1847 ; refusé au Salon de 1847 ; Sal. 1848) ; l'*Auteur jeune* (1842 ; refusé aux Salons de 1842 à 1847) ; *Une dame espagnole* (Exp. 1855) ; *Mlle Zélie C...* (1853) ; *Mlle D. B....* (1850) ; *Mme M... C...*, (1857) ; *Mme L... X...* (Bruxelles, 1859) ; *Mlle A. de L...* (Trouville, 1865) ; *Mme la comtesse K...* (Trouville, 1865) ; la *Jô*, femme d'Irlande (Trouville, 1866).

Les « Tableaux de fleurs » comprenaient la série de Saintes de 1863 : les *Magnolias; Branche de cerisier anglais; Pivoines; Branche de cerisier anglais et autres fleurs.*

Les « Études et esquisses » étaient en plus grand nombre : la *Mère Grégoire* (1855) ; *Une des demoiselles de la Seine* (1856) ; *Chasseur à cheval retrouvant la piste* (1867) ; la *Dame aux Bijoux* (1866) ; *Tête de jeune fille* (Ornans, 1864) ; la *Fille aux mouettes* (Trouville, 1865) ; *Femme endormie*, étude de nu (Paris, 1857) ; la *Roche pourrie*, étude géologique (Salins, 1864 ; à M. Jules Marcou, géologue) ; les *Canotiers de la Charente ;* les *Bords de la Charente;* la *Garenne de Bussac;* la *Laitière de Saintonge; Jeune fille arrangeant des fleurs;* le *Petit poney écossais*, et *Emilius*, cheval de course du haras de Saintes, tous de 1863.

Trois dessins : le *Peintre à son chevalet* (1848 ; Exp. 1855) ; les *Femmes dans les blés* (1855) ; *Jeune fille à la guitare*, rêverie (1847 ; Exp. 1855) ; et deux sculptures : *Médaillon de Mme B...* (1864) ; le *Pêcheur de Chabots* (1861 ; Sal. 1862) complétaient le catalogue.

Une note le terminait, disant que l'Exposition comprenait à peine le quart des œuvres du maître, les autres étant la *Curée* (Boston) ; l'*Après-dîner à Ornans* (Lille) ; les *Cribleuses de blé* (Nantes) ; le *Cerf à l'Eau* (Marseille) ; la *Remise de Chevreuils* (à M. Lepel-Cointet), la *Biche forcée à la neige ;* la *Baigneuse russe* (à M. Khalil-Bey) ; l'*Atelier*, le *Retour de la Conférence ;* et près de trois cents toiles disséminées à Paris, Bordeaux, Lyon, Marseille, Saintes, Le Havre, Lille, Arras, Besançon, Bruxelles, Gand, Amsterdam, Londres, Francfort et Dusseldorf.

Courbet ajoutait enfin : « L'exiguïté de la galerie ne permettant pas à l'auteur d'exposer toutes ses œuvres en une fois, il se propose de faire plusieurs renouvellements de tableaux, au fur et à mesure des envois qui lui seront faits. » Il tint parole, à telles enseignes qu'un exemplaire du catalogue de 1867 contient une liste supplémentaire

manuscrite d'une vingtaine de tableaux, parmi lesquels : les *Roches de Villers;* la *Papeterie d'Ornans;* le *Pont de la Source de la Loue;* les *Glaçons à Maizières;* la *Dame allemande de Francfort*; une *Vue de Marly;* le *Chevreuil perdu;* le *Prisonnier du dey d'Alger;* les autres étant des répétitions, des études ou de simples esquisses de toiles déjà citées.

Cette exposition magnifique, ne produisit pourtant pas grand bruit. Paul Mantz prétend même qu'il s'y est trouvé souvent tout seul, et que le caissier n'était pas sans mélancolie. Les articles furent beaucoup moins nombreux qu'en 1855 et qu'aux Salons précédents. Cependant Bürger n'eut garde de faire défaut au rendez-vous, ni About (*Temps*, 22 juin), ni surtout Castagnary (*Liberté*, 11 juin). Pour celui-ci l'Exposition de Courbet a l'importance d'un musée ; bien peu parmi les artistes pouvaient en présenter autant, et de cette qualité ; c'est que Courbet est peintre, comme La Fontaine est fabuliste, et le philosophe, l'historien, le littérateur et l'homme du monde, comme le simple artiste, reconnaîtrait aisément que cette exhibition est un événement considérable, toute la société contemporaine se réflétant dans cette œuvre. Un critique italien, Francesco dal Ongaro inféra de ce silence (*L'arte italiana a Parigi*, Florence, 1869) que toute la critique parisienne, presque sans exception, est devenue « curbettiana » Mantz, au contraire, prétend que la bienveillance du public et de la critique alla jusqu'à l'indifférence. La vérité est entre ces deux exagérations.



Tête de femme

Un article d'Edgard Monteil raconte la visite que celui-ci fit à l'Exposition de Courbet, auquel il avait été présenté par Olivier Ordinaire, fils du D[r] Ordinaire de Maizières. L'atelier de la rue Hautefeuille, avec

son entassement de toiles, sa voûte monacale en pierres grises, son divan usé, sa simple table, chargée de paperasses et de chopes, lui avait paru froid. L'impression que lui produisit l'Exposition fut bien différente.

— Voyez donc, lui dit Courbet, ma *Femme au perroquet!* Sont-ce là des chairs, çà? Est-ce de la couleur! Non, c'est la peau de mon modèle qui est la maîtresse d'un étudiant. On a dit que les cheveux étaient trop longs : ce sont des imbéciles... Voyez plutôt!

Et, prenant sa canne, il se mit à les mesurer :

— Tenez; mettons ça de plus, à cause des ondes de la chevelure; ils viennent aux bas des reins, ces cheveux-là. Eh bien! Toutes les femmes ont des cheveux jusqu'au bas des reins.

Ils passèrent devant le *Hallali du cerf par un temps de neige*, et Courbet s'extasia devant le chasseur debout du premier plan :

— Est-il campé, hein? L'est-il? Est-ce une carrure d'homme? Et ce cheval, dont tout le corps porte sur un pied, dont tous les muscles pivotent en même temps sur ce sabot!

Il déclara ensuite que les *Casseurs de pierres* étaient un chef-d'œuvre « parce que c'est comme ça que ça est »; et comme Monteil vantait les *Chevreuils sous bois :*

— Oui, c'est beau; mais, en somme, vous pouvez, tout le monde peut faire du paysage, tandis que tout le monde ne peut peindre une main...

Vivement il se reprit, par une de ces sautes d'idées, qui lui étaient familières :

— Il y a un tas d'imbéciles qui se figurent que ça se fait comme ça, un paysage! Ils vous prennent une boîte, et ils s'en vont se poser tantôt dans un pays, tantôt dans un autre. Ils rapportent leurs toiles, et ils vous disent : ça, c'est Venise; ça, c'est les Alpes; ça, c'est les Pyrénées. Tout ça, c'est de la blague! Pour peindre un pays, il faut le connaître. Moi, je connais mon pays, je le peins. Ces sous-bois, c'est chez nous; cette rivière, c'est la Loue; allez-y voir, et vous verrez mon tableau.

A propos des deux *Proudhon*, le Proudhon et sa famille, et le Proudhon, les mains croisées sur sa canne, le menton appuyé sur les mains, Monteil donne ce détail que Courbet s'aida du *Proudhon* peint à Bruxelles par Amédée Bousson, fils du directeur du *Moniteur belge*, qui l'exécuta, alors que le philosophe était exilé.

Au mois d'août, Courbet vendit, pour 20.000 francs à M. Laurent-Richard, tailleur, les *Casseurs de pierres* et la *Pauvresse de village*. A ce moment, il fréquentait un café de la rue Lamartine, où se réunissaient surtout des artistes étrangers, comme Stevens, Heilbuth, Saal, Knauss, Conrad et Paul Meyerheim, et le peintre allemand, Adolphe



La plage de Saint-Aubin.

Menzel. Ce fut là, sans doute, que se décida son futur voyage en Bavière. On l'admirait beaucoup en Allemagne. Cependant, il faut noter une voix discordante, celle de Jules Meyer, dans son *Histoire de la peinture française moderne* (Seemann, 1866-1867), qui critique avec vivacité ses exagérations de toute nature, ses lignes anguleuses, ses formes boursouflées, la froideur de ses scènes, comme pétrifiées; ces critiques du reste ne trouvèrent pas d'échos.

Le 25 août il écrit à ses sœurs qu'il est venu se reposer à Saint-

Aubin-sur-Mer, chez un de ses amis, M. Fourquet, lequel était pharmacien, rue des Lombards, à Paris. Cette petite plage du Calvados, entre Courseulles, Bernières et Langrune, ne connaissait point encore la vogue d'aujourd'hui. Elle fit peu d'impression sur le peintre, qui regrette les arbres de Trouville et de Deauville, et trouve cette région « un peu loin et dénudée ». Il n'y resta guère qu'une dizaine de jours, prenant des bains matin et soir, et peignant quelques marines, comme la *Plage de Saint-Aubin*, de l'Exposition de 1882 (à M. Fourquet), la *Trombe* (Exp. 1882, à M. Georges Petit); ou cette *Marine* de M[lle] Courbet, qui représente une falaise à gauche, avec une masure en ruine, à droite, la mer avec quelques voiles, et, au milieu, sur la grève, deux enfants, les fils de M. Fourquet, « deux collégiens amusants ».

Bien qu'on ait mis « tout sens dessus dessous », pour le fêter, Courbet repart au commencement de septembre, craignant que son absence ne nuise à son exposition. En effet, ses deux gardiens lui donnent de l'inquiétude : l'un boit trop de bière, l'autre trop d'eau-de-vie, et ils négligent de demander les adresses des amateurs. A une demande de ses sœurs, Zélie et Juliette, qui le remplacent, et auxquelles il avait recommandé de faire la caisse tous les deux jours, il répond qu'il ne peut « vendre les *Braconniers* moins de 4.000 francs, puisque M. Richard a payé les *Pauvresses* 4.000, lui qui a acheté les *Casseurs de pierres* ».

Une lettre du 9 décembre à Bruyas le montre en plein déménagement, car le temps est expiré, et il faut évacuer la place. Il lui annonce qu'il vient de lui renvoyer la *Baigneuse*, la *Fileuse*, le *Portrait à la pipe*, le *Portrait de profil*, se dit « très obligé et confus et reconnaissant de la grande bonté » que lui témoigne l'amateur, en partageant ainsi son « action », et lui apprend qu'il va partir pour trois semaines à Ornans, d'où il reviendra vite, car il a « de l'ouvrage » à Paris. Dans cette lettre, il se montre content de son exposition. Cependant, dans une autre du 9 février 1868, il avoue qu'il a perdu de l'argent, qu'on lui a volé une partie de la recette de ces tableaux; qu'il a eu enfin le crève-cœur de ne pas pouvoir transformer son exposition en un musée permanent; il espère pourtant y arriver un jour. Si ce vœu se réalise, il le devra à son ami Bruyas, auquel il ne peut pas témoigner une trop grande reconnaissance : c'est Bruyas, en effet, qui lui a tendu la main, alors que, débutant pauvre, il allait désespérer ; un même sentiment de

l'art et de la liberté les a liés tous deux ; ces liens sont et resteront inébranlables.

Le 9 janvier 1868, Courbet était de retour à Paris, écrivant ses souhaits de bonne année à sa famille. On vient de lui apprendre le prochain mariage de sa sœur Zoé avec M. Reverdy ; il souhaite que Juliette suive cet exemple ; Zélie et lui resteront célibataires, elle parce qu'elle est malade, lui, parce que l'art «ne comporte guère le mariage. » Enfin, il refuse, d'une façon formelle, l'avantage que veut lui faire son père dans le prochain partage de ses biens ; ce serait le rétablissement des majorats, détruits par 93, au moment où l'on commence à penser que les parents ne doivent que l'éducation à leurs enfants. Il entend, au contraire, être désavantagé : « Faites-moi un lot de tout ce que vous ne voudrez pas, dit-il à ses sœurs, en conservant pour vous les choses qui rapportent d'une façon immédiate. »

Le 16 janvier, à la vente Khalil-Bey, quatre tableaux de Courbet atteignirent des prix assez élevés : la *Jeune Baigneuse*, 3 700 francs ; le *Chevreuil chassé aux écoutes*, 1.800 ; le *Hallali du chevreuil*, 4.000 ; le *Renard*, 3.400. Théophile Gautier, dans le *Moniteur Universel* du 14 décembre 1867, avait dit que jamais Courbet n'avait mieux mérité son appellation de *maître peintre* que dans ces deux dernières toiles, « effets de neige d'une vérité saisissante ». Il vendit encore, le 26 février, la *Belle Irlandaise*, à M. Emile Durier, et, le 4 mars, la *Vallée du Puits Noir*, pour 1.500 francs, à M. A. Gavet.

La préparation du Salon occupa ses loisirs jusqu'en avril. Il exposa, cette année le *Chevreuil chassé aux écoutes, printemps* (musée de Lille), et l'*Aumône d'un mendiant à Ornans* (à M. Cusenier, puis à M. Chapaz, à Béziers). Dans le premier, un chevreuil, qui vient de dépister les chasseurs, traverse un ruisseau, puis, avant de reprendre sa course, écoute les aboiements lointains des chiens, dans un paysage de renouveau plein de jeune sève, sous la retombée vert pâle, que le soleil n'a point encore assombrie, des coudriers, des hêtres, des aulnes et des saules.

L'Aumône du mendiant fait partie de cette *Série de la grand'route*, qui comprenait déjà les *Casseurs de pierres*, *les Paysans de Flagey revenant de la foire*, et le *Retour de la Conférence*. Le paysage en est clair, printanier, borné, à gauche, par un chêne, et, au fond, sous le ciel immense, par des prairies et un rideau de peupliers. Une

mendiante farouche est assise sous le chêne, près de sa petite voiture couverte de toile ; elle est dépoitraillée, pieds nus, et tient dans ses bras noirs un enfant qui tète. A côté d'elle, un caniche au poil hérissé, qui gronde. Vient à passer un mendiant, appuyé sur une béquille ; il est coiffé d'un chapeau haut de forme défoncé, habillé de défroques lamentables, et porte un bissac sous le bras gauche. Il s'arrête, et touché de cette misère plus grande encore que la sienne, il donne un sou à l'un des enfants de la mendiante, un petit gamin à la grosse figure joufflue, aux cheveux noirs crêpus, dont la culotte laissait voir la chemise, et qui, de la main gauche, lui envoie un baiser.

Ce bambin est un chef-d'œuvre, aussi gracieux, aussi naturel, aussi émouvant que le gamin de l'*Atelier*, ou que la fillette des *Demoiselles de village*. Son attitude est d'un naturel charmant, contrastant avec celle du mendiant qui est un peu théâtrale ; la mère et le chien sont aussi d'excellents morceaux de peinture ; et, si l'on ajoute que le paysage est aussi beau par sa perspective verdoyante qu'intéressant par la clarté lumineuse, à laquelle le peintre a enfin abouti, on conclura que cette toile ne mérite certes pas tous les anathèmes qu'on a déversés sur elle.

« Mes tableaux feront grand effet au Salon, je crois », écrivait Courbet, le 9 avril, à son ami, Max Buchon. Son erreur était grande, et on se hâta de lui signifier sa décadence définitive : ainsi Louis Auvray, affirmant que l'action de Courbet sur la peinture est nulle, puisqu'il n'a pas un seul imitateur en dehors de Manet et Monet, que l'*Aumône* est affreusement grise, et le dessin d'une incorrection complète. Pour Paul de Saint-Victor (*Liberté*, 29 mai), les tableaux de Courbet n'ont même plus la force de faire du scandale : le talent est parti, la trivialité seule est restée ; « c'est la peinture à l'état de dissolution ». About, dans la *Revue des Deux Mondes* (p. 728) demande aux anciens admirateurs et flatteurs du peintre : « Et maintenant, que reste-t-il de M. Courbet ? » A sa suite, Etienne Palma (*Revue de Paris*, XI, 422), André Cantalaube (*Monde Illustré*, p. 392), Fillonneau, et Xavier Aubryet accablent le réalisme et son pantagoniste.

Théophile Gautier (*Journal officiel*, 11 mai), constate que les réalistes d'autrefois, venus après que Vinci, Raphaël, Corrège eurent donné « en quelque sorte... la lassitude et la satiété du beau », c'est-à-dire Guerchin, Caravage, Rembrandt, Ribera, Vélasquez,

Valentin, s'ils copiaient la nature, au moins ne l'enlaidissaient pas. C'est cependant ce que fait Courbet, qui semble, maintenant, troublé, incertain, dont la popularité diminue, et qui a voulu la recouvrer par le *Mendiant* ; c'est un coup de pistolet assourdi. Il n'y a pas de dessin dans ce tableau, et la couleur en est blafarde et plâtreuse ; les silhouettes dégingandées, effilochées, bavocheuses de cette toile si prétentieusement mauvaise pourraient faire croire que le peintre a perdu tout talent, si le *Chevreuil aux écoutes*, tout proche, ne rassurait les inquiets.



L'Aumône du mendiant.

Bürger lui-même reconnaît que Courbet a eu tort de compromettre la « leçon de fraternité », que donne son talent, par le choix qu'il a fait d'un mendiant aussi affreux et repoussant; il eût voulu un mendiant à la Frédérick Lemaître, auquel on donnerait volontiers la main. Mais un tableau ne peut pas compromettre une magnifique carrière, et empêcher que Courbet ne soit le maître « le plus peintre de l'École française »; l'exemple d'Eugène Delacroix lui prouvera que le temps finit toujours par donner raison à ceux qui n'ont pas tort. Enfin, Castagnary, dans le *Siècle*, voit dans ce tableau « un bizarre pressentiment de l'avenir,... la conclusion des grands désastres financiers et industriels..., l'horoscope de la France à venir ». Il est curieux de constater que la plupart des critiques n'ont pas rattaché cette œuvre aux toiles « sociales », qui l'ont précédée, et n'y ont pas signalé l'influence évidente des théories proudhoniennes. Par un phénomène assez curieux, elle a été peinte dans la tonalité du *Proudhon et sa famille*.

Courbet se consola de ces avanies en organisant plusieurs expositions de ses œuvres en province et à l'étranger. La participation à l'Exposition de la Société des Amis des Beaux-Arts de Besançon lui avait été demandée par un de ses anciens camarades, C. Chappuis, dans une lettre du 11 février, où il reproche amicalement à Courbet d'avoir abandonné le pays, Ornans, et la vallée de Gérolstein « à laquelle on fait cependant une certaine célébrité. » C'était une allusion à certaine brochure de propagande électorale, *Une élection au Grand-Duché de Gérolstein*, rédigée par MM. Ordinaire, et qui fit du bruit, même à Paris. Le maître envoya à Besançon, une étude de *Femme endormie*, et un *Chevreuil sous bois*. Il envoya d'autre part au Havre, *l'Aumône du mendiant ;* la *Fileuse bretonne ;* les *Enfants du pêcheur ;* le *Cheval à la Mer ;* les *Chevreuils au lièvre ;* la *Femme endormie ;* et la *Belle Irlandaise*.

Il n'eut pas moins de onze tableaux à l'Exposition de Gand : le *Retour de la Conférence ; Mme Proudhon et sa famille ;* les *Chevreuils à la rivière ;* la *Source de la Loue ; la Voyante ; Tête de femme ; Portrait de l'auteur* (1852) *;* la *Dame aux Bijoux ;* deux *Tableaux de fleurs ;* la *Femme nue au Chien ;* la *Femme à la mer ;* la *Mort de Jeannot ;* et des dessins, qui permirent à Courbet de faire, en Belgique, une manifestation anticléricale très caractérisée.

Ces dessins, au nombre de dix, furent gravés, et illustrèrent deux brochures qui parurent à Bruxelles, chez A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, et furent vendues au prix d'un franc chacune, à l'Exposition même. La première est intitulée : *les Curés en goguette*. Après avoir rendu hommage à beaucoup de prêtres, « dignes de respect pour l'héroïsme avec lequel ils résistent aux pièges tendus sous leurs pas par l'oisiveté et les excitations sensuelles de leur profession », l'auteur déclare qu'il veut seulement « faire connaître... les faits et gestes de quelques joyeux compères, ressemblant plus à des disciples d'Epicure qu'à des serviteurs de celui qui n'avait souvent pas une pierre pour lui servir d'oreiller ».

Une des plus grandes réjouissances du curé de campagne est la Conférence, qui réunit sept à huit prêtres d'un doyenné tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre. Le curé s'y rend après s'être rasé, et avoir dit sa messe (le *Curé sonne la messe*) *;* il visite la merveilleuse cuisine de la cure, où il est arrivé, et où besognent les servantes ; puis il entre

dans la salle à manger (*Entrée en Conférence*), et le festin commence, agrémenté de gauloiseries et de discussions politiques. Celles-ci dégénèrent vite en une bataille, où le mobilier du presbytère vole en éclats (*Ces Messieurs au dessert*). Après vient le *Retour de la Conférence*, qui se fait souvent sur un âne, ou sur une charrette (*Autre mode de retour de la Conférence*). Enfin, quand le curé et le vicaire sont revenus à leur demeure, il leur arrive parfois d'avoir besoin des soins de leur gouvernante, qui leur fait du thé, et les couche (le *Coucher des Conférenciers*). Ces spectacles sont démoralisateurs, conclut le polémiste ; ils n'existeraient pas s'il n'y avait pas de religion d'État. « Le seul remède à apporter à cet ordre de choses, est de proclamer la liberté absolue des cultes, et de laisser aux croyants de toutes les communions le soin de rétribuer leurs ministres. » Telle est la série d'œuvres qu'avait promis d'exécuter Courbet, après qu'on lui eut refusé au Salon le *Retour de la Conférence*.

Dans la deuxième brochure : *La mort de Jeannot*, il est traité des *Frais du Culte*. En 1814, un chirurgien hongrois, du nom de Walzer, privé de la vue par un coup de feu, était soigné à l'hôpital d'Aubin, par une jeune fille nommée Jeannette, qui le décida à rester avec elle, gagnant sa vie à vendre de la mort aux rats, des allumettes et de l'amadou. On les vit bientôt parcourir les rues avec leur marchandises, lui en longue redingote grise, gilet noir, calotte de velours noir, chapeau badois, surnommé brancard, avec une canne, et un rateau garni de rats crevés ; elle en robe de serge verte, tablier de mérinos noir, capuchon et bonnet cauchois, avec un énorme panier bourré de merceries (*Jeannot marchand de mort aux rats*). Ainsi arrivèrent-ils à gagner sept sous nets par jour, et quoique mariés de la main gauche, ils vécurent heureux, dans une tannière creusée sous terre, pendant trente ans. Mais, un beau jour, Jeannot tomba gravement malade. Vite, le curé d'Aubin accourut, catéchisa le malade, le circonvint, et se fit remettre ses petites économies, mille francs environ, qu'il emporta pour dire des messes à l'intention du moribond (la *Mort de Jeannot*). Le médecin avait prescrit des remèdes : la Jeannette s'excuse de n'en avoir pas pu acheter, le curé ayant pris tout l'argent. Le docteur se mit dans une violente colère, et enjoignit à la bonne femme d'aller le réclamer. Là-dessus, le curé de répondre qu'il n'a plus cette somme, l'ayant déposée au couvent de la Transformation,

et Jeannette d'y courir. Mais le Directeur la fit mettre brutalement à la porte (*Jeannette mise à la porte du Couvent*); ce que voyant, des cultivateurs résolurent de mettre le siège au monastère (*Tentative de démolition du couvent par les paysans*). Le maire s'y opposa juste à temps. Jeannot mourut, après avoir été soulagé par la charité publique, et Jeannette le rejoignit, quelques années après, sans avoir recouvré son argent, mais ayant trouvé à l'hôpital un abri pour ses vieux jours.



La Femme à la vague.

Les dessins de Courbet, comme tous ceux, en général, qu'il fit pour l'illustration, sont assez médiocres : lourds, noirs, manquant de perspective, assez inexpressifs, comme si sa technique exigeait la couleur et le couteau. Deux cependant, sont supérieurs, parce qu'ils ont servi à des tableaux : le *Retour de la Conférence*, (Crédit Industriel, rue de la Victoire, à Paris), et la *Mort de Jeannot* (Mme Eugène Cusenier, à Ornans).

A son retour de Gand, un bruit singulier commençe à courir dans les journaux, entre autres dans la *Presse* du 9 octobre, : on dit que Courbet se présente à l'Institut, en remplacement de Picot. Le 12 octobre, Castagnary lui écrivit à Ornans pour lui en faire part, et l'engager à protester contre cette nouvelle tendancieuse, qui, est-il besoin de le dire, n'avait aucun fondement.

Cela ne troubla guère du reste la sérénité du maître, qui achevait la *Femme à la vague*, une magnifique jeune femme adossée à un rocher, à mi-corps dans la mer, les bras levés et croisés au-dessus de sa tête, et pointant ses seins admirables contre les flots (collection Durand-Ruel). C'est le modèle de la *Femme au Perroquet* et de tant de splendides nus de Courbet; l'œuvre supporte, sans faiblir, la comparaison

LES TROIS BAIGNEUSES.

Héliogravure.



LES TROIS BAIGNEUSES.

Héliogravure.





avec la *Vénus anadyomène* (coll. Bridgewater, à Londres). On retrouve encore le même type de femme dans une très belle toile de la collection de Mlle Courbet, contemporaine de la *Femme à la vague*, et qui pourrait s'intituler les *Trois Baigneuses*, pour la distinguer de celles de Montpellier et de Bruxelles. C'est sur les bords d'une source à l'eau bleue transparente ; une belle jeune fille nue, aux cheveux noirs, grasse, souple, cambrée, hésite à y entrer ; ses deux compagnes l'encouragent : à droite, une blonde nue, assise sur le rocher, une main sur sa cuisse, l'autre sur le bras gauche de son amie, et, à gauche, une femme brune, vêtue d'une robe rouge et d'une chemise blanche, et, qui, de son bras gauche étendu, retient la baigneuse pour qu'elle ne glisse pas. La *Source*, et deux études, non datées, de *Blonde endormie*, de profil à gauche, l'une ayant ramené sur sa cuisse gauche un drap blanc, l'autre, les jambes couvertes d'une draperie sombre, toutes trois appartenant à Mlle Courbet, continuent cette extraordinaire série de nus, dont le morceau capital, digne des plus grands maîtres, reste toujours le merveilleux modèle de l'*Atelier*.



Femme blonde endormie.

Courbet se trouvait encore à Ornans, le 13 mai 1869. A cette date, il écrit à ses parents, alors à Flagey, pour les prévenir qu'il ne pourra leur rendre visite avec sa nouvelle voiture, un break de son invention, qu'il envoie à l'Exposition de Longchamps. Il était représenté au Salon par le *Hallali du Cerf, épisode de chasse à courre par un temps de neige*, et par la *Sieste pendant la saison des foins, Montagnes du Doubs*, tableaux déjà présentés au public dans son

exposition particulière de 1867. Son architecte, Léon Isabey lui mande que le *Hallali* occupe le point central du côté droit du salon carré d'honneur, au-dessus du grand escalier.

La *Sieste* fut, en général, assez malmenée par la Presse. Elie Roy, dans l'*Artiste* (III, p. 373) la juge «bizarre, d'un dessin impossible » ; P. Casimir-Périer la range parmi les « peintures qu'en veut ignorer ». Paul de Saint-Victor n'est pas tendre non plus à son endroit, déclarant que les bœufs n'ont pas d'épaisseur et que la faneuse vient en droite ligne de l'Opéra-Comique. Presque seul, Charles Blanc (*Temps*, 4 juin) a compris la « force » de cette « admirable » toile, mais l'effet de neige de l'*Hallali* lui paraît triste et désobligeant.

Cette dernière toile fit sortir Théophile Gautier (*Journal officiel*, 16 juin) de sa réserve habituelle, plutôt bienveillante, et il eut la dent dure pour Courbet. A son sens, considérer encore le maître d'Ornans comme un réaliste est un préjugé qu'il est temps de combattre ; maintenant, il ne peint plus que de pratique, sans consulter la nature. Le *Hallali* est d'un aspect assez chimérique, la neige de convention, le cheval d'une anatomie hasardeuse, etc. ; il ressemble à une tapisserie à moitié déteinte ; et ses dimensions sont colossales pour un sujet aussi mince. Il y revient encore dans ses *Tableaux à la Plume* (p. 285), et s'autorisant d'hivers passés en Russie, il prétend que les silhouettes s'enlèvent en brun sur la neige, méconnaissant ainsi deux fois la réelle beauté de cette œuvre, sa vérité, sa clarté et les trouvailles heureuses des ombres bleues, des feuilles rousses, et des sapins festonnés de givre. Paul Mantz (*Gazette des Beaux-Arts*, 1869, II, p. 14) renchérit encore et déclare tout net que Courbet n'est plus qu'un fantaisiste. Quant à Olivier Merson (*Monde Illustré*), la tonalité du cheval lui paraît excellente, bien qu'il soit de carton, et le cavalier de bois... Il parle aussi du dessin « chimérique ». C'est un adjectif qui revient souvent sous la plume des critiques de 1868 pour caractériser Courbet, et qui acquiert une grande saveur, quand on songe à la façon dont ils avaient eux-mêmes étudié la nature.

Au contraire, pour Paul de Saint-Victor (l'*Artiste*, 1869, IV, p. 166), le *Hallali* est un « mâle et vaillant tableau », dont les chiens sont brossés à la Snyders. Dans le *Moniteur Universel* du 22 juin, M. Georges Lafenestre rend plein hommage aux qualités vigoureuses de cette œuvre, et voudrait voir Courbet décorer à fresques les salles

d'Exposition agricole, « qui ne seront jamais bâties, tant que nos chers contemporains préféreront à l'art simple, sain et vigoureux, les mièvreries et les parfumeries, les galanteries et les parodies ». Enfin, Castagnary (le *Siècle*) estime que certaines parties de dessin de l'*Hallali* deviendront classiques, que l'on pourra un jour les donner en modèles, et que de pareils tableaux peuvent figurer avec honneur dans les galeries les plus sévères.

Ce furent les bains de mer d'Étretat, qui, cet été, attirèrent Courbet. Cette petite station, intime et charmante, toute menue dans sa crique fermée de deux portes, avait été « découverte » par Isabey, puis célébrée par Alphonse Karr. Son heureuse situation entre Fécamp et Le Havre, non loin du cap d'Antifer, ne tarda pas à attirer la foule des baigneurs.



La roche à Bayard, à Dinant (Belgique).

Courbet put, tout à l'aise, se baigner sur la plage de galets à pente roide, poussant souvent au large, à plus de trois cents mètres, en compagnie d'Eugène Diaz, le compositeur de la *Coupe du Roi de Thulé* et le fils du paysagiste Diaz ; ce dernier les regardait du rivage, un peu inquiet de leur hardiesse : non sans raison d'ailleurs, puisqu'un jour Courbet dut ramener sur son dos, en nageant, le jeune homme exténué, sans du reste lâcher la pipe qu'il ne quittait jamais. Ces prouesses avaient rendu le maître d'Ornans célèbre auprès des marins, qui l'avaient surnommé le *phoque*.

Pour peindre, tantôt Courbet plaçait sa toile près des *caloges*, vieilles embarcations couvertes de chaumes qui servent de magasins

aux pêcheurs, tantôt, il escaladait les falaises. On se le figure en route vers la *Falaise d'Aval*, du côté de Fécamp, avec ses rochers « plus grands qu'à Ornans » ; il passe devant une grotte, le *Trou à l'homme*, pavée de roches blanches et tapissées de mousse, puis près du *Trou au chien* : le voici devant l'immense *Porte d'Aval*, arc en tiers point, creusé par la mer, qui s'enlève sur l'horizon gris, vert ou bleu. A côté est l'*Aiguille* gigantesque, autour de laquelle tournoient les mouettes en poussant des cris perçants ; au delà, sur le *Trou de la Courtine*, la Magna Porta, la *Manneporte* ; entre les deux, une petite baie s'arrondit, où le sable gris bleu moutonne, parmi la fraîcheur et les mélodies de la mer.

Par un sentier très roide, une *Valleuse*, qui devait lui rappeler aussi les *Grapillottes* du pays, il remontait à la *Chambre des Demoiselles*, grotte taillée à la cime d'une aiguille, et repartait vers la *Falaise d'Amont ;* une petite crique s'y rencontre, le *Chaudron*, où la mer s'engouffre, mugit, et bat les roches à coups furieux. La *Porte d'Amont*, le banc de Sainte-Anne, et l'*Aiguille de Belval* ou de Bénouville, les valleuses escaladant la falaise, et la mer, partout présente, calme ou terrible, grise ou colorée, lui offraient, de ce côté aussi, une foule de motifs.

Il écrit à ses parents que depuis un mois il a exécuté déjà dix tableaux de mer, et qu'il en a vendu 5 pour 4.500 francs ; l'un des autres est destiné au Salon de 1870. Plusieurs figurent sur le catalogue de l'Exposition de 1882, entre autres : *Falaise d'Étretat*, avec trois barques échouées sur la grève, la mer moutonnante, et la Porte d'Aval, sous un ciel noir, où roulent de gros nuages, tandis qu'une coulée de soleil caresse d'oblique les vieilles roches; la *Vague, temps d'orage; Marée basse*, soleil couchant; *la Vague, marée basse; Marine*, effet du matin, la *Plage d'Étretat*, soleil couchant; *Marine, soleil couchant; la Grève* : poèmes de mer, où Courbet a mis toute sa passion de montagnard, habitué à trouver sa vision bornée par les hautes montagnes, pour les horizons infinis, et toute sa passion de coloriste pour les aspects sans cesse changeants de la plaine liquide. Mais il faut mettre hors de pair la *Mer orageuse*, que le Luxembourg, puis le Louvre s'obstinent à appeler la *Vague*, qui parut au Salon de 1870 avec la *Falaise d'Étretat*, et fut achetée de M. Haro par l'État, en 1878, pour la somme de 20.000 francs : au premier plan, la grève sinistre avec



La Falaise d'Étretat

deux barques abandonnées ; sous le ciel sombre, la mer se soulève furieuse, et déferle en une vague énorme qui s'incurve et retombe irisée de perles, d'émeraudes, d'améthystes, de saphirs et de topazes.

C'est parmi l'enchantement de la mer, que deux bonnes nouvelles arrivèrent à Courbet : l'Exposition de Bruxelles venait de lui décerner la première médaille ; et le jury de celle de Munich avait demandé et obtenu pour lui du roi de Bavière la croix de chevalier de première classe de l'ordre du mérite de Saint-Michel, à laquelle est attaché le titre de Baron : « Tout cela, écrit Courbet, donne un démenti formel à l'administration française ; dans ces endroits-là, il n'y a pas besoin d'être napoléonien pour avoir du mérite. Vous voyez que... j'ai fait une rude campagne ! » Il annonce, enfin, qu'il va partir afin de remercier « ces gens-là », et le roi.

Courbet avait envoyé à Munich un *Paysage, près de Maizières;* la *Femme au Perroquet;* les *Casseurs de Pierres*, et le *Hallali*. Cette dernière toile arriva en retard, de même que la *Divine Tragédie*, de Chenavard. Aussi M. Schleich, le Directeur de l'Exposition, les reléguat-il dans une salle obscure ; mais ses remplaçants, profitant de son absence les en tirèrent pour les exposer convenablement dans une autre salle.

Ces œuvres eurent un grand succès, qu'enregistre Eugène Müntz pour la *Gazette des Beaux-Arts* (1869, 1er octobre, p. 309) : « M. Manet, écrit-il, passe tout à fait inaperçu avec son *Philosophe* et son *Chanteur espagnol*. M. Courbet, au contraire, fait école ; on le loue de voir la nature comme un paysan, et de la peindre comme un professeur. » Un critique de la *Suddeutsche Presse* félicite le maître de poursuivre « sa voie, sans se laisser troubler par le succès ou l'insuccès ; il sait conserver pure et fraîche sa manière de voir, et il ne cherche dans l'art qu'un moyen d'exprimer ses impressions personnelles. C'est une des apparitions les plus consolantes de l'art français moderne ; car, si ses sujets sont quelquefois repoussants, plus repoussants encore sont les efforts de ceux qui veulent produire de l'effet, et se faire un nom à n'importe quel prix, même au prix de l'art... Il faut une singulière puissance pour créer une œuvre comme l'*Hallali* ; comparez-la aux miasmes du raffinement et de la dégénérescence, qui composent généralement les ingrédients de l'art français, et vous trouverez qu'elle leur est supérieure par sa spontanéité et par son naturel d'une gaucherie rustique. »

Courbet fut reçu avec une grande cordialité par les artistes bavarois; des fêtes furent données en son honneur; on institua même des concours de bière, où il obtint le premier prix. Etienne Carjat raconte qu'il y avait soixante concurrents le premier jour; il n'y en eut plus que quinze, le lendemain; dix, le troisième jour; un bavarois, un prus-



La Mer orageuse ou la Vague.

sien et le maître, le quatrième jour; vers cinq heures, Courbet seul buvait toujours à même un barillet de bière, contenant dix litres, et qui était la chope servie à chaque candidat.

Il fit de meilleure besogne en peignant. A l'Exposition internationale une *Sorcière*, de Franz Hals, connue sous le nom de *Hille Bobbe de Haarlem*, et qui avait été envoyée par le propriétaire de la galerie Suermondt, à Aix-la-Chapelle avait attiré son attention. Le peintre

néerlandais a représenté, on le sait, sous ce nom, une cartomancienne cynique, qui débitait des plaisanteries grossières aux portes des tavernes, où les soldats et les matelots l'excitaient en lui payant à boire du schiedam ; coiffée d'un bonnet sale, elle grimace un ignoble sourire, aussi laide que la chouette qu'elle porte sur son épaule gauche ; dans sa main droite, elle porte une cruche où elle va boire. Courbet obtint facilement la permission de copier cette mégère; ce fut l'affaire de quelques heures ; il signa son œuvre *; ... 69, G. Courbet*, et du monogramme de Hals, avec la date : 1645, et ajouta la mention : *Aix-la-Chapelle*, au-dessous. Il avait tenu non seulement à présenter l'aspect extérieur de l'original, mais il s'était ingénié encore à en reproduire la contexture intime, se servant des mêmes couleurs, touchant de la même façon, exécutant un véritable trompe-l'œil.

Courbet copia encore le *Portrait de Rembrandt*, de la Pinacothèque de Munich, et avec une égale maîtrise ; c'est le portrait fameux, où le maître est vu de trois quarts à droite, vieilli, à la face ravagée et boursouflée, coiffé d'un large béret, son buste s'engonçant en un lourd manteau sombre. Courbet signa : *69, G. Courbet*, avec la mention : *copie, musée de Munich*. On raconte qu'il tint la gageure, de substituer, un instant, sa copie au tableau original, sans que le conservateur s'en aperçût. Les artistes bavarois et les critiques admirèrent beaucoup ces deux splendides reproductions, entre autres Lützow, Kaulbach et Piloty. Elles témoignent une fois de plus avec quelle pénétration Courbet avait su analyser les procédés des anciennes techniques.

Voyant l'intérêt que sa facture excitait autour de lui, le maître d'Ornans se prêta volontiers au désir que lui manifestèrent les membres de l'Académie, curieux de le voir peindre. Ils le menèrent aux environs de Munich, dans un bois, que longe l'Isar. En quelques instants, faisant courir son couteau sur la toile, il exécuta un magnifique paysage.

« Voilà votre terre! s'écriait-il, à mesure qu'il avançait... Voilà vos arbres!... voilà votre eau!.. »

Un autre jour, ce fut à l'Académie, dans l'atelier du baron Remberg. Celui-ci, Foltz, Piloty, Schwind, Kaulbach parlaient du nu.

— Procurez-moi un modèle vivant, fit Courbet; vous allez voir comment je m'y prends !

Vite, Kaulbach fit descendre sa bonne, une grasse bavaroise à la chevelure blonde, qui, habituée sans doute, à ce genre de service, se déshabilla séance tenante, et prit la pose. Il suffit de quelques heures au maître pour la peindre étendue sur un lit, dont on aperçoit le matelas rayé : elle est vue de dos, sa tête appuyée sur son bras droit,



La Dame de Munich.

en un mouvement onduleux, qui incurve la ligne de l'échine, celle de la hanche et de la cuisse gauche, avec une grâce d'attitude et une fermeté de modelé vraiment admirables. Une jambe est étendue, la gauche se recourbe. Le chien dort sur une chaise, près d'un fauteuil où une draperie rouge s'oppose à la blancheur nacrée de la jeune femme ; et, par une fenêtre, aux petites vitres carrées, un splendide paysage d'automne sourit à cette merveille. Telle est la *Femme nue de Munich*, dont l'histoire devait être si mouvementée.

On trouve un écho de l'admiration qu'excita Courbet, à Munich, dans une lettre que lui adressèrent, le 16 novembre, deux jeunes styriennes, de retour dans leur pays, encore sous le coup du « grand bonheur », et de la « véritable jouissance » qu'elles ont éprouvées à voir les « chefs-d'œuvre, pleins de vérité, de nature et de poésie » enfantés de la main, de l' « esprit luisant et élevé », de « riche fantaisie », de celui qu'elles appellent « l'étoile la plus brillante au ciel de l'art ». Courbet tout ému, en fit, incontinent, une chanson.

C'est le même jour peut-être que, prié par les artistes bavarois de résumer son caractère, il peignit une pipe, et au-dessous, l'inscription fameuse dans un cartouche : *Courbet, sans idéal et sans religion.*

Un peu avant son départ, le roi Louis II, le protecteur de Wagner, qui n'avait pas pu obtenir du maître qu'il décorât sa chambre à coucher d'une image de Lohengrin, lui remit sa croix de chevalier de Saint-Michel dans un écrin, attachée d'un ruban bleu et rose. Elle est en émail bleu de Prusse, porte une couronne en tête; des foudres sur son pourtour. Les membres de l'Académie reconduisirent Courbet, en triomphe, jusqu'à la gare.

De Munich, le maître revint à Ornans, en passant par la Suisse, où il s'arrêta dans quelques villes. C'est à ce moment qu'il exécuta ce magnifique *Paysage d'Interlaken*, aujourd'hui dans la collection Durand-Ruel, qui est le prélude de sa série de paysages suisses. C'est l'automne : un beau noyer, jauni par l'arrière-saison, se dresse au milieu du tableau, près d'un torrent aux eaux bleues, entre deux chalets bruns et des roches; dans le fond, la Jungfrau resplendit toute blanche, sous le ciel d'azur.

Il passa l'hiver dans sa ville natale et ne revint à Paris qu'à la fin de mars, pour y exécuter quelques portraits, notamment celui de *Castagnary*, représenté en buste, de trois quarts à droite, avec toute sa barbe, et en gilet blanc; l'ébauche de celui de *M. Bordet*, un amateur de Dijon, qui allait devenir un de ses acheteurs ; et celui de *Rochefort*, dont il épaissit la figure, et, qui, ne se reconnaissant point, refusa plus tard le tableau.

La *Mer orageuse*, et la *Falaise d'Étretat* furent très remarquées et appréciées au Salon. Elles ne recueillirent guère que des éloges; cependant, la première fut assez généralement préférée à la seconde. Paul de Saint-Victor fit une sorte d'amende honorable dans la *Liberté*

(5 juin); de même Olivier Merson, dans le *Monde Illustré* (XXVII, 7, 10). M. Georges Lafenestre (*Moniteur Universel*, 17 mai) loue ces toiles qui « joignent à la vigueur de la facture, déjà si souvent admirée, de l'artiste, une grandeur d'aspect, une largeur de style, qui attestent chez lui une progression infatigable dans son développement », et il



La Vague aux trois barques.

glorifie l'auteur dont « les convictions rudes et fermes... ont tué chez nous les conventions pittoresques et les préjugés artistiques », au profit d'une peinture brave et saine, de l'émotion salubre et vivante, et de l'expression personnelle et sincère. Castagnary, au *Siècle*, comparant ces marines au *Naufrage de Don Juan*, et à *Jésus dans la Tempête*, de Delacroix, estime qu'elles ne leur sont pas inférieures.

Le 29 avril, Courbet écrit à sa sœur Juliette que, depuis un mois

qu'il est de retour à Paris, il a vendu pour près de 52.000 francs de peinture, et qu'il a « un succès monstreux » au Salon ; une de ses marines est déjà vendue pour 8.000 francs. M. Bordet, de Dijon, lui a acheté la *Femme au Perroquet* pour 15.000 francs, ainsi que des marines pour son frère et pour sa sœur, Mme de Villebichot, avec laquelle il a eu des pourparlers de mariage. Mais s'il ne s'est pas marié, il est devenu leur ami, et ne peut plus désormais passer à Dijon, sans « descendre » chez eux. Il va même organiser, dans cette ville, avec le concours de M. Bordet, une exposition de peinture en faveur des femmes du Creusot.

Une note de Courbet donne le détail de ces ventes, qui furent, en effet, lucratives. M. Bordet y figure avec la *Femme au Perroquet* (15.000), et cinq marines : *Midi* (500) ; *Grosse Mer* (500) ; *Orage* (400) ; *Ciel Couchant* (400); *Petite Marine* (100). Puis, M. Gauchez : *Chevreuils passant la rivière* (4.000); la *petite Femme nue de Francfort* (2.000); M. Fourquet : *Marine de Saint-Aubin* (300); autre *Marine de Saint-Aubin* (300); *Femme nue* (400); *Paysage* (300) ; M. Marion : Paysage de la *Roche pourrie* (400); *Marine* (300) ; *Marine* (300) ; M. Delacroix, à Roubaix : *Femme nue de Munich* (4.000); M. Stumpf : *Paysage avec chevreuil* (800); *Paysage suises* (600) ; *Étretat* (400); M. Vidal : *Marine* (300) ; M. Tulié, à Honfleur : *Marine, Saint-Siméon* (300) ; *Marine, Ciel couchant* (300) ; M. Auguste Breysse, 34, boulevard du Prince-Eugène : deux *Marines* (1.000) ; M. Brame : *Chiens lévriers* (2.000); *Écoutot, Moulin près d'Ornans* (3.500), et une *Source* ; le *Miroir de Scey-en-Varais* et le *Moulin de Scey* (3.500); *Falaise d'Étretat* (8.000), marine; *Mer agitée* (1.000) ; *Lac de Brienz* (2.000). Enfin, il avait des commandes de MM. Brame, Templaere, Bordet, Vidal, Godin, Diaz, Otto, Stumpf, Monot et la duchesse Colonna (Marcello) après lui avoir acheté un paysage suisse pour 2.000 francs, lui demandait son *Portrait* (aujourd'hui au musée de Fribourg).

Sur ces entrefaites, le ministère libéral Ollivier, qui avait été constitué le 3 janvier 1870, et qui comptait parmi ses membres Maurice Richard, ami de Courbet, avec le portefeuille des Beaux-Arts, résolut de faire plébisciter l'Empire libéral, pour essayer de relever le prestige de Napoléon III, fortement ébranlé. Une fois le résultat du scrutin connu Courbet, ravi, écrit à ses parents, à la date du 11 mai : « Le vote du plébiscite fait beaucoup rire. L'Empire est terrifié. L'armée a mieux

voté que les bourgeois, de telle sorte qu'il ne lui reste que la masse inerte des paysans. L'Empire continue à faire des barricades, mais personne ne coupe dedans... »

Ce qui augmentait encore son contentement, c'est qu'il venait d'acheter pour 3.500 francs la collection de Mme de Planhol ; cette collection comprenait une grande quantité de toiles soi-disant anciennes, qui provenaient de l'oncle de la propriétaire, M. de Naglis, ambassadeur sous Charles X. L'affaire avait été conclue par l'intermédiaire de M. Meiniel, 42, rue de Varennes, à Paris : « J'ai fait un marché merveilleux, écrit le peintre. J'ai loué un logement 1.300 francs [24, rue Colombier], pour laisser [ce musée] où il est. C'est une chose qui vaut peut-être 300.000 francs. Je n'ose pas y songer ni regarder. J'ai payé de suite pour qu'on n'ait rien à réclamer... Il y a entre autres, une dizaine de Rubens, qui valent un prix fou... » Quelque temps après, Courbet loua à un cercle la plus grande partie de ce local, y laissant la plupart des 500 toiles, bustes en plâtre, objets en marbre, qu'il avait ainsi acquis. Un inventaire ultérieur indique une *Réconciliation de Laban et de Jacob*, par Pierre de Cortone; un *Portrait de Mme de Chantal*, par Philippe de Champaigne; une esquisse attribuée à Rubens; un *Saint-Bruno*, de l'École de Murillo; une *Tête d'Hérodiade*, qui, avant le rentoilage, portait la mention : *Par le Titien;* une *Conversion de la Madeleine*, attribuée à Holbein; une *Lapidation de saint Étienne*, attribuée à Paul Véronèse; un *Joseph expliquant avec douleur au vieux roi Pharaon que dans trois jours il serait perdu*, attribué à Vélazquez; *Charlemagne*, par Claude Vignon; *Saint-Étienne*, attribué au Guerchin; une *Cène*, rappelant celle de Vinci, criblée de plombs; un *Saint-François*, attribué à Vélazquez, etc. En réalité, ces œuvres sans aucune valeur n'étaient que des copies d'élèves, ou des essais, venus on ne sait d'où, sans doute du fonds de quelque marchand de bric-à-brac italien, et le prix de 3.500 francs était supérieur à leur valeur propre. Elles étaient bonnes tout au plus à servir de toiles préparées.

A cette époque, Courbet fréquentait beaucoup le café de Madrid, sur le boulevard Montmartre, que Carjat, « poète en chambre et photographe », comme dit Alphonse Daudet, en une amusante chronique avait inventé, quand le café des Variétés parut fastidieux. Cette « machine à poignées de main » harponna les gens au passage,

et bientôt tous ses amis adoptèrent la nouvelle « buvette littéraire », qui devint ainsi une « petite bourse des arts », en même temps qu'une pépinière de politiciens, où se recruta presque toute la Commune.

Il y avait Vallès, « le nez dans son absinthe », fouillant le café du coin de l'œil, afin de trouver des types pour ses *Réfractaires ;* à côté, « le gros peintre Courbet,... riait à pleine barbe, et secouait sa graisse en disant du mal de Raphaël » ; plus loin, « un grand garçon mince, à lunettes », avec une tête d'avoué, Vermorel, distribuait des exemplaires de son premier livre : *Desperanza ;* Paschal Grousset, don Pasquale du *Figaro*, « ganté, pommadé, frisé au petit fer », voyant que sa littérature ne produisait pas l'effet attendu, passait à la table des *Politiques*.

A celle-ci trônait Gambetta, entouré de Laurier, Floquet, Spuller, Lannes, Isambert, « table bruyante, gesticulante, sur laquelle le poing de Gambetta s'exerça pendant cinq ans au pugilat parlementaire; le marbre en est resté fendu, comme le rocher de Roland ». Castagnary et Carjat vinrent se joindre à la bande.

Au fond du café, se forma bientôt le coin des *Purs*, où, parmi de « vieux sachems à grandes barbes, ventriloques solennels et dogmatiques, piaffait le père Delescluze, revenant de Cayenne, et vénéré pour ce voyage au long cours. Ce groupe se renforça, aussitôt que Rochefort eût fondé *La Marseillaise*, d'une « nuée d'étudiants, vieillots et prétentieux, journalistes improvisés, sans esprit, sans orthographe, ignorants de Paris comme des Patagons, enfants à barbe, qui se croyaient appelés à régénérer le monde, pédants de république, ayant tous des gilets à la Robespierre, des cravates à la Saint-Just ». Tels Raoul Rigault, Tridon, Andrieu, etc., qui devaient participer aux gouvernements du 4 septembre, puis du 18 mars.

On imagine la révolution que produisit, le 22 juin, parmi cette « champignonnière de grands hommes », la nouvelle que Courbet venait d'être décoré par décret de la veille, inséré au *Journal officiel de l'Empire français* de ce jour. De nouveaux arrivants annoncèrent qu'ils venaient de voir le peintre avec le ruban rouge à la boutonnière ; les uns s'inscrivirent en faux contre cette calomnie ; les autres prétendirent que Courbet s'amusait de cette décoration, comme d'un hochet. Au milieu d'une ébullition extraordinaire, on n'entendait que ces interrogations : « ... Acceptera-t-il ? N'acceptera-t-il pas ?... » Seul, Carjat restait calme, car « l'ami Castagnary veillait ».

Le lendemain, 23 juin, les journaux publiaient la lettre célèbre à M. Maurice Richard, ministre des Lettres, Sciences et Beaux-Arts, où Courbet, ayant appris la nouvelle de sa décoration chez son ami Jules Dupré, à l'Isle-Adam, écrivait qu'il ne pouvait accepter cette distinction, tout en rendant hommage plein et entier au ministre, arrivé aux affaires « après une administration funeste, qui semblait s'être donné à tâche de tuer l'art dans notre pays, et qui y serait parvenu par corruption et par violence, s'il ne s'était trouvé, çà et là, quelques hommes de cœur pour lui faire échec ». Ses opinions de citoyen s'opposent à ce qu'il accepte cette décoration du gouvernement, et aussi son sentiment d'artiste, car « l'État est incompétent en matière d'art Quand il entreprend de récompenser, il usurpe sur le goût public. Son intervention est toute démoralisante, funeste à l'activité qu'elle abuse sur sa propre valeur, funeste à l'art qu'elle enferme dans des convenances officielles et qu'elle condamne à la plus stérile médiocrité La sagesse pour lui est de s'abstenir. Le jour où il nous aura laissés libres, il aura rempli vis-à-vis de nous tous ses devoirs. » Tel il a vécu, tel il veut mourir ; quand il ne sera plus, il désire qu'on dise de lui : « Celui-là n'a jamais appartenu à aucune école, à aucune église, à aucune institution, à aucune académie, surtout à aucun régime, si ce n'est le régime de la Liberté. »

Par une lettre, datée du 24 juin, il apprend à ses parents que le ministre lui avait dépêché un ami, M. Ordinaire, pour le tâter ; ce que voyant, il était parti pour Méry, « chez le père Usquin », attendant l'événement, qui n'a pas tardé. La lettre au *Siècle* fait « un bruit dans Paris qu'on ne peut imaginer ; ce n'est pas fini ; tous les journaux partent comme un seul homme ; c'est effrayant ; on va voir ce qui va arriver, car ça blesse tous les décorés, et toutes les institutions de l'Empire ». Les félicitations et les bouquets arrivent en foule ; « jamais personne n'a eu un succès comme celui que j'ai eu cette année, avec mes marines ; mon année est splendide de toute façon. »

Immédiatement, les artistes lui offrirent un banquet, chez Bonvalet, boulevard du Temple, sous la présidence de Gustave Chaudey. Daumier y assistait, lui qui avait refusé aussi de se faire décorer par Maurice Richard, et avait répondu au sculpteur Préault :

— Mon bon ami, laisse-moi me regarder dans la glace ; voilà cinquante ans que je me vois comme çà ; je rirais si je me voyais

autrement. Merci pour ta fraternelle intervention ; mais n'en parlons plus jamais.

Carjat, plein de bonnes intentions, associa Daumier à la gloire de Courbet ; et parmi les applaudissements unanimes, les deux artistes s'embrassèrent.

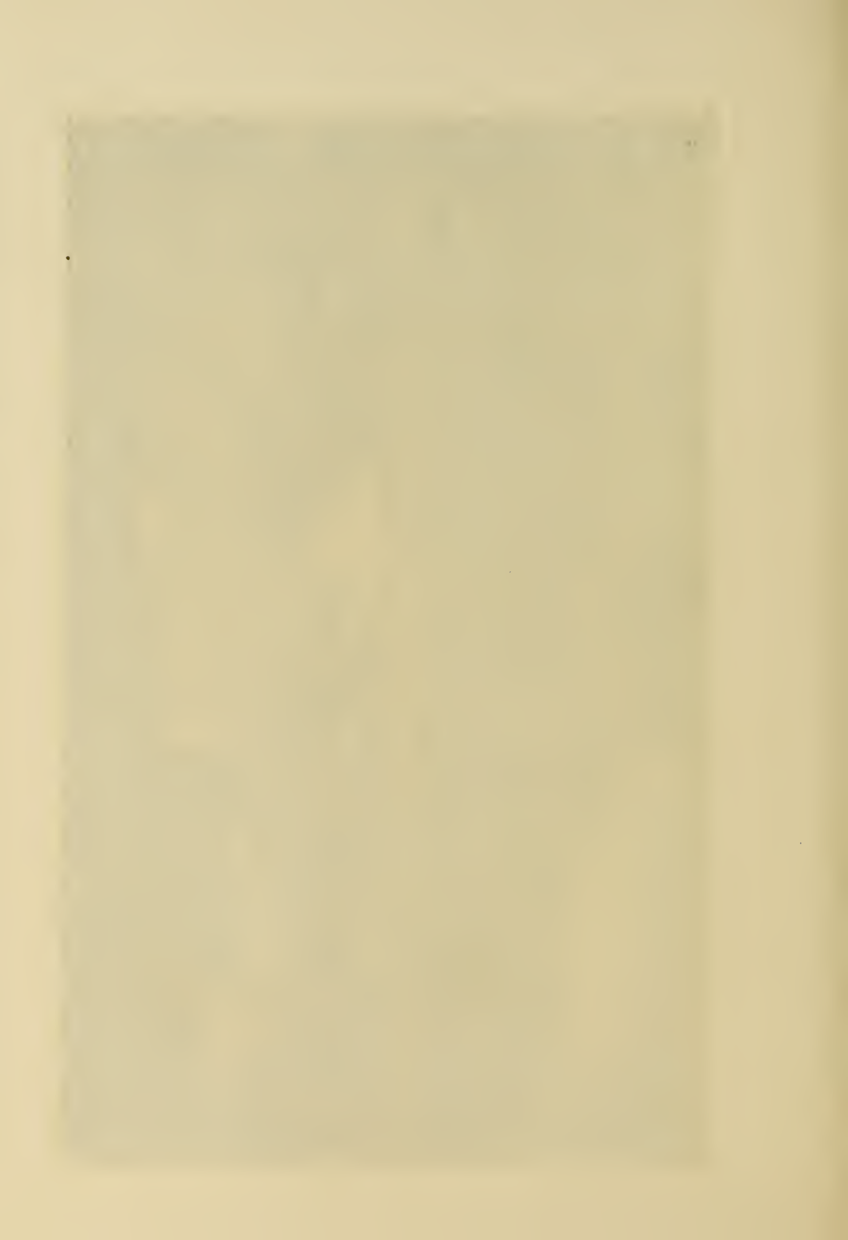
Thiers, lui-même, tint à féliciter Courbet, lui faisant remarquer qu'ayant toutes les décorations, il n'en portait jamais aucune. L'artiste a laissé le récit de cette entrevue, où il raconta à l'homme d'État qu'il avait toujours été républicain, et que, petit enfant, avec sa grand'-mère, il cherchait déjà le moyen de venir en aide aux pauvres d'Ornans, afin qu'ils ne soient plus obligés de mendier ; que la plupart des hommes distingués sortaient du peuple, et que, bien loin d'admettre comme son interlocuteur, qu'un artiste ne pouvait être républicain, il pensait que le génie moderne réclamait la liberté. « Nos tempéraments sont tout à fait opposés, lui dit-il, en le quittant, après avoir visité ses objets d'art ; toute ma sollicitude est pour les pauvres, tandis que la vôtre est pour les riches ; aussi tout doit vous réussir. »

Le 15 juillet, le jour même où la guerre à la Prusse fut votée par les Chambres, Courbet écrivit à ses parents : « La guerre est déclarée ; les paysans qui ont voté *oui*, vont le payer cher... Nous sommes dans le cas de revoir les Alliés : avec les Napoléons, c'est naturel... La police et le gouvernement font crier : Vive la guerre ! dans Paris. C'est une infamie. Tous les honnêtes gens se retirent chez eux, et fuient Paris. »

Quant à lui, il va aller aux bains de mer d'Étretat, ou chez Victor Hugo, à Guernesey. A la suite de son refus de la décoration, il a reçu plus de trois cents lettres de compliments ; on lui a donné un dîner de 80 à 100 personnes ; M. Thiers, et « jusqu'à des princesses », l'ont félicité. « De l'avis de tout le monde, je suis le premier homme de France... Il faut que je tienne mon chapeau dans la main, comme les curés, le long des rues... L'acte que je viens de faire est un coup merveilleux ; c'est comme un rêve ; tout le monde m'envie ; je n'ai pas d'opposant. J'ai tant de commandes dans ce moment que je ne puis pas aboutir. Aussi, je pars. Paris est odieux, et on peut se faire empoigner tous les jours... Je serai au mois de septembre, à Ornans... Mon affaire a duré trois semaines, dans Paris, en province et à l'étranger. C'est fini, maintenant ; la guerre me remplace... »

LA VAGUE.
Héliogravure.





TROISIÈME PARTIE

LE DÉCLIN

I

GOUVERNEMENT DU 4 SEPTEMBRE 1870. — COURBET PRÉSIDENT DES ARTISTES, ET MEMBRE DE LA COMMISSION DES ARCHIVES. SA PÉTITION A PROPOS DE LA COLONNE. — LE SIÈGE DE PARIS. — 1871. COURBET ET SES PROJETS DE RÉORGANISATION DE L'ART. — DÉCRET DE LA COMMUNE, PRESCRIVANT LA DÉMOLITION DE LA COLONNE, LE 12 AVRIL. — ÉLECTION DE COURBET A LA COMMUNE, LE 16 AVRIL. — INTERVENTION EN FAVEUR DE CHAUDEY. — SÉANCE DE LA COMMUNE DU 27 AVRIL. — LE 1er MAI, COURBET VOTE CONTRE LE COMITÉ DE SALUT PUBLIC, AVEC LA MINORITÉ. — LA DÉMOLITION DE LA MAISON DE M. THIERS. — 16 MAI : CHUTE DE LA COLONNE VENDÔME.

La guerre à l'Allemagne avait été déclarée le 19 juillet 1870. Désastreuse pour tous les Français, elle devait, par ses conséquences, accabler Courbet de façon particulièrement terrible, et le précipiter très vite du faîte où son labeur l'avait fait monter. Avec elle, il entre dans une période de déclin rapide où il roulera jusqu'à la mort, épave lamentable des événements, dont il est la victime, souvent innocente, tourné en dérision par ses anciens et toujours nouveaux ennemis, abandonné de ses amis, qui le chargent pour se libérer, transformé

soudain en bouc émissaire, chassé de son pays par le fisc, et mourant dans l'isolement bien avant l'âge, à la suite d'une persécution lente et féroce, qui l'ahurit, le ruina, le vida, l'anéantit.

Il a renoncé à quitter Paris, écrit-il le 9 août, parce que sa présence y est utile, et parce qu'il y a des intérêts considérables à sauvegarder. « Nous sommes dans un moment indescriptible ; je ne sais comment nous en sortirons. Monsieur Napoléon a fait une guerre de dynastie pour lui ; il s'est mis généralissime des armées, et c'est un crétin, qui marche sans plan de campagne, dans son orgueil ridicule et coupable. Nous sommes battus sur toute la ligne ; nos généraux donnent leur démission et on attend les ennemis à Paris... Nous marchons aujourd'hui... sur la Chambre, pour déclarer la déchéance de l'Empire. Voilà enfin où ces fameux animaux de paysans nous ont mis en votant : *oui*. Voilà ce que c'est que la France napoléonienne : l'Empire, c'est l'invasion. Si cette invasion nous en débarrasse, nous y gagnerons encore ; car Napoléon, en une année de règne, nous coûte plus cher qu'une invasion. Je crois que nous allons redevenir Français... Quant à vous, vous n'avez rien à craindre des Allemands : servez-vous de ma croix d'honneur de Munich ;... c'est ce peuple-là qui va en Franche-Comté, si nous ne les arrêtons pas en déclarant la République... C'est un massacre abominable, et tout cela pour une guerre sans motif. »

C'est le 9 août que le ministère Ollivier fut renversé par le Corps législatif, et remplacé par le ministère Palikao, à la suite des revers de Wissembourg et Reischoffen. Le 4 septembre, après la capitulation de Sedan, le gouvernement de la défense nationale remplaçait l'Empire, avec Trochu, Arago, Crémieux, Jules Favre, Ferry, Gambetta, Garnier-Pagès, Glais-Bizoin, Pelletan, Picard, Rochefort et Jules Simon. C'était l'événement attendu et prévu depuis longtemps par Courbet. Aussitôt on décrocha du guichet du Carrousel le bas-relief de Barye, représentant Napoléon III à cheval ; le Napoléon en redingote de Seurre, qui était à Courbevoie, fut précipité dans la Seine, au pont de Neuilly, et Voltaire remplaça sur son socle le prince Eugène. Cependant, comme le constate Castagnary dans sa brochure : *Gustave Courbet et la colonne Vendôme, plaidoyer pour un ami mort* (Paris, Dentu, 1883), pas une voix ne s'éleva contre l'arc de triomphe de l'Etoile, et le tombeau de Napoléon aux Invalides.

Il n'en allait pas de même de la colonne Vendôme. La construc-

tion de celle-ci avait été ordonnée par un arrêté de Bonaparte du 8 vendémiaire an XII (1er octobre 1803) ; une statue de Charlemagne devait la surmonter. Le 14 mars 1806, le ministre de l'Intérieur, Champagny, supplie Napoléon, puisque la statue de Charlemagne a été rendue à Aix-la-Chapelle, d'autoriser que la propre effigie de l'empereur couronne la colonne, « formée avec le bronze des canons enlevés à l'ennemi » sur les proportions de la colonne Trajane. En marge du rapport, Napoléon accepte ce changement, et prescrit que le ministre de la Guerre mette à la disposition du ministre de l'Intérieur 150.000 livres pesant de bronze en pièces de canons, les moins propres au service, et prises tant sur les Russes que sur les Autrichiens. « Ainsi la pensée du monument, c'est l'apothéose de Napoléon Ier. La statue colossale du héros, détachée sur le vide, est ce qui apparaît d'abord, s'impose à l'imagination. Nos petits soldats, emportés dans le déroulement de la spirale immense, sont indiscernables aux spectateurs. Leur unique destination semble être de servir de support à leur chef. » C'est ce caractère d'apothéose personnelle, et non plus collective comme celle de l'arc de triomphe, qui désigna la colonne à la haine des ennemis du gouvernement impérial.



Henri Rochefort.

On le vit bien au moment de l'invasion, qui ramena Louis XVIII en France. La statue de Napoléon par Chaudet fut enlevée de la colonne, et fondue pour la statue d'Henri IV, du pont Neuf. Seule subsista la petite victoire ailée en bronze que l'empereur tenait dans sa main gauche, et qui, après bien des péripéties, revint orner la statue de Napoléon Ier, commandée par Napoléon III, à Dumont, en 1863 et détruite elle-même en 1871.

Les royalistes, en 1814, sous la direction de MM. de la Rochefoucauld et de Maubreuil, dont les chevaux portaient à la queue la croix de la Légion d'honneur, après avoir vainement demandé au grand-duc Constantin l'aide de ses cosaques, avaient essayé de jeter à bas la statue en s'attelant, et en attelant leurs chevaux aux cordes qu'on y avait attachées. Un officier russe, le lieutenant Constantin Nicolaewitch Batiouchkov, poète à ses heures, a décrit dans une lettre à un de ses amis, datée du 27 mars 1814, la scène de destruction. « A bas le tyran ! » criait la foule autour de la colonne. Un hardi compagnon grimpa jusqu'au haut, et passa une corde au cou de Napoléon... Mais, le premier jour, on ne put briser le Napoléon de bronze. Nous mîmes une sentinelle au pied de la colonne. Sur le piédestal, je lus : *Napoleo, Imperator Augustus.* Vanité des vanités ! Vanité, mon ami. De ses mains sont tombés l'épée et la victoire. Et cette même populace, qui saluait le vainqueur en ce lieu même, cette populace ondoyante et ingrate, jette une corde au cou de *Napoleo, Imperator Augustus.* Les mêmes forcenés, qui criaient quelques années auparavant : « Il faut étrangler les rois avec les entrailles des prêtres ! ». Ces forcenés crient aujourd'hui : « Russes, nos sauveurs, donnez-nous les Bourbons ! A bas le tyran ! Qu'avons-nous besoin de victoires ? Du commerce !... Du commerce !... » Mais les efforts furent vains, et il fallut s'adresser au fondeur lui-même, qui fit descendre la statue au moyen d'échafaudages, de chèvres et de cabestans. Un drapeau blanc remplaça l'Imperator.

Si elle avait des adversaires irréconciliables, la colonne provoqua, par compensation, de chaudes admirations. Telle fut celle de Victor-Hugo, qui lui dédia son ode fameuse :

> O monument vengeur ! trophée indélébile !
> Bronze qui, tournoyant sur sa base immobile,
> Semble porter au ciel ta gloire et ton néant,
> Et, de tout ce qu'a fait une main colossale,
> Seul es resté debout ; — ruine triomphale
> De l'édifice du géant !
>
> Débris du grand Empire et de la grande armée,
> Colonne, d'où si haut parle la renommée !
> Je t'aime...

Plus tard, une poésie des *Chants du Crépuscule* exalta :

> Ce pilier souverain,
> Ce bronze devant qui tout n'est que poudre et sable,
> Sublime monument, deux fois impérissable,
> Fait de gloire et d'airain.

La colonne resta découronnée jusqu'à Louis-Philippe, qui ordonna de rétablir la statue par un arrêté du 8 avril 1831. L'auteur choisi fut Seurre, qui représenta Bonaparte en redingote grise et en petit chapeau, d'après des costumes mis à sa disposition par le général Bertrand. Cette restitution contribua, comme le retour des cendres, à la vogue de la légende napoléonienne. Des protestations s'élevèrent cependant, celles d'Auguste Barbier, de Lamartine, et du chef du positivisme, Auguste Comte. Celle de ce dernier eût une particulière virulence ; il la fit entendre dans son cours du Palais-Royal, en 1848, et l'imprima, en 1854, dans son quatrième volume de la *Politique positive* : « Il faut, disait-il, que la métropole humaine se purifie d'un monument, oppressif, incompatible avec un voisinage (*la rue de la Paix*) qui rappelle l'avènement d'une paix inaltérable. Cette parodie du trophée romain doit être remplacée par la digne effigie de l'incomparable fondateur de la République occidentale (*Charlemagne*). Le meilleur type du moyen âge étant toujours resté dépourvu d'une représentation matérielle, son culte inaugurera la transition destinée à préparer l'avenir en glorifiant le passé. Si les débris de l'injurieuse colonne ne suffisent point au monument d'union, le complément émané de sources analogues résultera bientôt du libre concours de toute l'occidentalité. »

Protestations vaines : on enleva la statue, mais pour la remplacer aussitôt, le 4 novembre 1863, par une autre, plus triomphale encore, celle de Dumont, qui figurait à nouveau Napoléon en empereur romain, tenant de la main droite la petite victoire de Chaudet. L'exaspération des adversaires de l'empire s'en accrut d'autant, et ils en vinrent à ne plus voir dans ce monument que l'apothéose de Napoléon III. Il ne personnifia bientôt plus le premier empire, mais le second, et on le chargea de tous les anathèmes que celui-ci suscitait par son mépris de la liberté et les vexations de son absolutisme. On peut dire que, la débâcle de 1871 entraînant la ruine du gouvernement qui l'avait pro-

voquée, le gouvernement de Napoléon III, en sombrant, entraîna ce symbole dynastique.

La question de la colonne fut à l'ordre du jour de la commission nommée par les artistes, le 6 septembre, pour veiller à la conservation des richesses des musées, que l'on prétendait dilapidées par l'administration ; il ne s'agissait en réalité que de mesures de précaution et d'un envoi de tableaux à l'arsenal de Brest, sous la garde du vicomte de Tauzia, attaché à la conservation, ainsi que le raconte Alfred Darcel, dans la série de ses articles de la *Gazette des Beaux-Arts : Les Musées sous la Commune* (IIe série, IV, p. 288 et suiv.).

Cette commission élut comme président Courbet; elle comptait comme membres : Daumier, Veyrassat, Feyen-Perrin, Lansyer, peintres; Ottin, Moulin, Le Véel, Geoffroy Dechaume, statuaires; Bracquemond, graveur; Reiber, dessinateur ornemaniste. Le cabinet du surintendant était le lieu de ses séances, et elle surveillait la galerie du Louvre, avec l'autorisation du ministre. Elle s'inquiéta de trouver des caisses dans l'appartement de M. de Nieuwerkerque ; mais, vérification faite, ces caisses ne renfermaient, au lieu des tableaux supposés, que les armes de Pierrefonds, ramenées en toute hâte à Paris par Viollet-le-Duc. Certains ont pu s'étonner que Courbet ait accepté cette présidence, laquelle n'avait, d'ailleurs, rien d'officiel, comme il fut déclaré plus tard, lors du procès de la Commune, par Jules Simon, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts au 4 septembre. Cet acte, au contraire, paraît naturel à ceux qui savent l'inimitié existant depuis si longtemps, et avec une telle âpreté, entre Courbet et l'ancien surintendant : inimitié personnelle, exaspérée par les maladresses de M. de Nieuwerkerque, notamment à propos de la *Femme au Perroquet*, inimitié de principes entre un républicain et un impérialiste. Aux yeux de Courbet, la présidence des artistes remplaçait la surintendance ; c'était une revanche.

Le 14 septembre, Courbet adresse une pétition aux membres du gouvernement de la Défense Nationale, en sa qualité de président de la commission des artistes. « Attendu, y était-il dit, que la colonne est un monument dénué de toute valeur artistique, tendant à perpétuer par son expression les idées de guerre et de conquête qui étaient dans la dynastie impériale, mais que réprouve le sentiment d'une nation républicaine... ; qu'il est par cela même antipathique au génie de la civilisation moderne et à l'idée de fraternité universelle,

qui, désormais, doit prévaloir parmi les peuples ; attendu aussi qu'il blesse leurs susceptibilités légitimes, et rend la France ridicule et odieuse aux yeux de la démocratie europérenne », Courbet émet le vœu que le gouvernement l'autorise « à *déboulonner* cette colonne, ou qu'il veuille bien lui-même en prendre l'initiative, en chargeant de ce soin l'administration du musée d'artillerie, et en faisant transporter les matériaux à l'Hôtel de la Monnaie ». Il désire aussi que cette mesure soit appliquée « à la statue qui a été déplacée, et qui, actuellement, est exposée à Courbevoie, avenue de la Grande-Armée » ; et enfin « que ces dénominations de rues, qui rappellent pour les uns des victoires, des défaites pour les autres, soient rayées de notre capitale, pour être remplacées par les noms des bienfaiteurs de l'humanité, ou bien par ceux qu'elles pourraient tirer de leur situation topographique ». L'expression « déboulonner » laisse à penser, comme le constate Castagnary, que Courbet, ainsi que beaucoup de Parisiens, s'imaginait la colonne vide sans armature de pierres intérieure, et semblable à un gigantesque tube de bronze. Le même critique fait remarquer que M. Etienne Arago, maire de Paris, en substituant le nom de Voltaire à celui du prince Eugène dans l'appellation du boulevard de ce nom, et M. de Kératry, préfet de police, en donnant l'ordre d'immerger la statue du prince Eugène dans la Seine sous le pont de Neuilly, pour la soustraire à l'ennemi, ont donné une partielle satisfaction à deux de ces vœux. Le troisième prêtait à une équivoque : transporter les matériaux à l'Hôtel de la Monnaie signifiait-il qu'il convenait de monnayer la colonne ? Courbet a pris soin plus tard de la dissiper.

Le 24 septembre, une commission, dite des Archives, fut nommée officiellement « pour faire une enquête sur les divers services de l'administration des musées du Louvre pendant la durée du régime impérial ». Elle fut composée de Vacherot, de l'Institut, comme président ; et, comme membres, de : Ballot, Bœswillwald, baron de Guilhermy, auquels on ajouta Courbet et Philippe Burty ; Ferrière en était secrétaire. Des bruits avaient couru au sujet de prêts de tableaux aux résidences impériales par le maréchal Vaillant et le comte de Nieuwerkerque, le premier en sa qualité de ministre de la maison de l'Empereur, et le second comme surintendant des Beaux-Arts ; la commission fut chargée d'en étudier le bien ou le mal fondé.

Quatre jours après, Ratisbonne, dans les *Débats*, demande la fonte

de la colonne, tandis, que l'*Électeur libre* des frères Picard, dont l'un était ministre des Finances, publiait un article intitulé : *A l'eau, Napoléon Ier!* Le 2 octobre, la commission d'armement du VIe arrondissement, composée de Hérisson, maire, André Rousselle et Dr Robinet, adjoints, Vinot, Daubisguiès, Privé, Midy, Jozon, Castelnau, Leroux, Camille Adam, Delaby, Niquet, Collin, Marchais, Goupil, Vernet, adopte à l'unanimité les conclusions d'un rapport où figuraient deux articles concernant la fabrication des canons. Elle y émettait le vœu « que la matière en soit d'abord prise dans la colonne élevée sur la place Vendôme à Napoléon Ier. Outre l'utilité matérielle de cette mesure, il y aurait un avantage immense à débarrasser la France républicaine d'une image odieuse, qui rappelle outrageusement la race exécrable et maudite qui a mis la patrie à deux doigts de sa perte ». Ces résolutions devaient être communiquées aux maires des 19 arrondissements, à leurs commissions d'armement, puis au gouvernement de la Défense, et au commandant en chef de l'armée de Paris. Ainsi en fut-il : « Le lendemain, le citoyen Jules Ferry fit adopter cette délibération par toutes les mairies de Paris ; il fit dresser des tréteaux sous la porte cochère de la mairie et là il appuya de ses discours la provocation et l'adhésion à la démolition de la colonne. (Voir le *Bulletin officiel de la municipalité de Paris* du 2 octobre, et jours suivants) »; ainsi, du moins, s'exprime un « abonné », communiquant le *Dossier Courbet* au *Figaro* du 23 juillet 1873. Castagnary « ignore » cependant si ces résolutions ont été communiquées aux mairies. De son côté, le Dr Robinet, visité le 15 mai 1896 à Carnavalet par un rédacteur de l'*Éclair*, trouve « invraisemblable » la conduite prétendue de Ferry en cette affaire. Courbet l'en accuse formellement dans une lettre à M. d'Ideville, de 1876, dont il sera reparlé ; et le Dr Robinet de conclure que Courbet « se trompe certainement », mais ne ment pas : « Il porte bien injustement, ajoute ce témoin authentique, le poids de cette destruction. Il n'avait pas l'ombre d'idée politique, et s'il parla de déboulonner la colonne, c'était parce que l'on en parlait. Jamais, tout seul, l'initiative ne lui en fût venue... »

A la suite de la délibération de la commission d'armement du VIe, Jules Simon décida que le Napoléon de la colonne serait fondu, et que ce bronze servirait à couler la statue de Strasbourg, ornant la

place de la Concorde avec celles des autres villes de France. Dans une lettre du 5 octobre, adressée au gouvernement de la Défense Nationale, et publiée le même jour dans le *Réveil*, Courbet s'insurge contre ce projet : « Voilà ce que je redoutais : une statue de bronze ! Elle rappellera, dites-vous, immuablement la gloire de Strasbourg. L'histoire est-elle donc si oublieuse, et avons-nous perdu à jamais la mémoire du cœur ?... La statue de pierre existe, respectée, vénérée de tous. Laissez-la où elle est, avec ses drapeaux, ses couronnes, son crêpe lugubre. Strasbourg n'a fait que son devoir, après tout ; elle se souvenait qu'elle était partie intégrante de la France : elle est morte en vrai Français. Élevez-lui une statue, soit ! mais alors, soyez justes et logiques : coulez aussi des effigies pour Metz, pour Toul, pour Laon, pour Bitche, pour Phalsbourg, pour chaque ville qui succombera, au fur et à mesure que la Prusse l'écrasera... Ainsi, vous voulez transformer la place de la Concorde en succursale de Barbedienne ? Car je l'espère bien, toutes les villes de France feront leur devoir aussi vaillamment que Strasbourg. » Il lui paraît préférable de placer une plaque de marbre avec une brève inscription dans le piédestal de la statue actuelle, et de conserver le bronze du Napoléon pour faire de nouveaux canons, dont on a grandement besoin.

A ce propos il s'élève contre les « sots » qui n'ont pas compris sa pétition relative à la colonne ; certes, il n'a jamais voulu qu'on la « cassât » ; il voulait seulement « qu'on enlevât d'une rue, dite : *rue de la Paix*, ce bloc de canons fondus, qui perpétue la tradition de conquête, de pillage et de meurtre, et qui contraste, aussi ridiculement qu'un obusier dans un salon de femme, avec les boutiques bourrées de robes de soie, de dentelles, de rubans, de franfreluches, de diamants, à côté de Worth, le tailleur breveté des grues de l'Empire. Est-ce que vous garderiez chez vous, dans votre chambre à coucher, les traces de sang d'un assassinat? Qu'on transporte les bas-reliefs, dans un musée historique, qu'on les dépose en panneaux sur les murs de la cour des Invalides, je n'y vois point de mal. Ces braves gens ont gagné ces canons au prix de leurs membres ; cette vue leur rappellera leur victoire, — puisqu'on appelle cela des victoires, — et surtout leurs souffrances ». La démocratie, le socialisme universel exigent qu'on n'élève plus de monuments qui éternisent la haine. Dans le mémoire justificatif qu'il écrivit pour Lachaud, il dit qu'il avait pro-

posé de remplacer la colonne transférée aux Invalides, où on aurait pu la voir mieux qu'à la place Vendôme, par un canon acculé sur trois boulets, surmonté du bonnet phrygien, signe de l'alliance des peuples, et enguirlandé par la déesse de la Liberté, ou par une corbeille de fleurs dans un bassin, et près de laquelle, une grue dormant sur une patte, représenterait « la placidité de la Nature ». L'opinion de Courbet sur la colonne est donc très nette; il ne faut pas la détruire, parce que c'est une œuvre d'art, quoique d'un art inférieur; mais, comme c'est un monument de haine, il convient de l'enlever de la rue de la Paix ; ses panneaux pourront être conservés aux Invalides. Les partisans de la destruction radicale étaient fort nombreux, à cette époque ; Courbet n'entre pas dans leurs rangs, mais se range dans la minorité conservatrice des hommes nouveaux, comme il le fera plus tard à la Commune.

Bientôt après cette déclaration, il eut l'occasion, sur l'initiative de Victor Considérant, d'exposer en public ses idées à la salle de l'Athénée, le 29 octobre. Il y lut *Deux lettres à l'armée allemande et aux artistes allemands*, qui furent réunies en une brochure in-8°, de 15 pages, vendue aux prix de vingt centimes. La première est assez insignifiante; il conseille aux Allemands de repasser la frontière, maintenant qu'il n'y a plus devant eux d'empereur, mais une République, destinée à se battre « sur le terrain de la propagande de l'idée et pour la civilisation ». Dans la seconde il rappelle aux artistes allemands les amicales et sympathiques relations qu'il a eues avec eux, depuis vingt-deux ans, à Francfort et à Munich, et leurs vœux, faits en commun, pour la liberté de l'art et des peuples. Il déplore de voir les Wurtembergeois, les Badois, et surtout les Bavarois inféodés à la Prusse, leur vieille ennemie, qui les enrégimente, et, leur compte réglé avec Bonaparte, il ne comprend pas qu'ils guerroient contre la République, laquelle « ne sera pas vaincue », il leur en donne sa parole. Qu'ils s'en aillent donc : puisqu'ils sont pauvres, on leur donnera une indemnité, l'Alsace et la Lorraine seront constituées « en contrées neutres et libres, comme gages de notre alliance; tous ceux qui ont l'horreur du chauvinisme national, et qui souhaitent la vie sans entraves politiques, s'y réfugieront, et dans ces provinces mutilées, crucifiées, oublieux des plaies qui saignent à notre flanc, nous vous serrerons la main, et nous boirons : aux Etats-Unis d'Europe ! »

Ils laisseront leurs canons Krupp; on les fondra pour en faire un monument colossal sur la place Vendôme c'est le fameux canon, gueule en l'air, coiffé du bonnet phrygien, planté sur un piédestal acculé à trois boulets, qui sera la « colonne des peuples, la colonne de l'Allemagne et de la France à jamais fédérées ». On a fait à Courbet grand grief de ces lettres : elles témoignent à tout le moins d'un patriotisme tel qu'on le comprenait à la Convention ; et si l'on y trouve des idées mal digérées, par un esprit évidemment peu propre au maniement des idées, il y faut noter le projet de neutralisation de l'Alsace et de la Lorraine, qui, depuis, a pris de la consistance.

Le 1er décembre, Courbet et Burty donnèrent leur démission de membres de la Commission des Archives. Les travaux de cette dernière avaient duré près de six semaines ; ils aboutirent à constater que l'honorabilité des fonctionnaires des Musées était complète. Les deux dissidents ne la contestèrent pas, mais ils se séparèrent de leurs collègues pour ne pas avoir à approuver le ministre qui maintenait à leurs postes respectifs ces hommes, qui s'étaient montrés serviteurs si fidèles « d'un odieux régime ». Leur personne privée est hors d'atteinte, écrit Burty dans le *Rappel* du 1er décembre ; « leur personne morale est, à mes yeux, gravement compromise, comme celle de tous les fonctionnaires de la Liste civile. » Distinction bien subtile, en vérité ; l'avenir montrera combien les conservateurs des musées nationaux étaient à la hauteur de leurs fonctions, et quels services le pays pouvait en attendre.

Courbet faisait de meilleure besogne à la Commission des Artistes. Paris, comme on sait, avait été investi à dater du 19 septembre De concert avec les conservateurs, la Commission des Artistes n'eût de cesse que les fenêtres du Louvre ne fussent blindées, les chevaux de Marly, l'Arc de Triomphe, et la Fontaine des Innocents protégés. On agit de même avec le Luxembourg, les Musées de Cluny et des Gobelins ; et des commissions particulières furent envoyées à Versailles, Fontainebleau, Saint-Germain, et Sèvres. Malheureusement Saint Cloud, Meudon, la Malmaison ne purent être protégés de la même façon, les progrès de l'investissement s'y opposant. Les témoignages, recueillis au procès de Versailles, prouvent que le peintre avait pris tout à fait au sérieux sa fonction de conservateur des Arts, qu'il remplit avec zèle, tandis que la capitulation de Metz (27 octobre), les batailles de Coul-

miers, de Champigny et du Mans, permettaient aux Allemands de concentrer peu à peu toutes leurs forces autour de Paris, et d'obliger bientôt celui-ci à capituler, faute de vivres et de secours. Il fallut s'y résoudre après les combats sans résultats de Clamart, de Châtillon, du Bourget (12-16 janvier 1871), et la sortie meurtrière de Buzenval. Le 23, Jules Favre, ministre des Affaires Etrangères, se rendit à Versailles pour négocier un armistice, qui fut conclu le 28, et qui remettait les forts à l'ennemi.

Ce même jour, le Dr Robinet et Courbet, au nom du cercle républicain des VIe et VIIe arrondissements, sis 24 rue du Vieux-Colombier, publièrent une protestation contre cet armistice, que signèrent 140 membres. Il y était déclaré que, le gouvernement de la Défense Nationale ayant eu pour unique mandat « le maintien de l'intégrité et de l'indépendance de la France, le prétendu armistice n'était qu'une reddition déguisée, décidée à l'insu de la population, que le général Trochu, président du gouvernement de la défense et commandant en chef de l'armée de Paris, méritait, par son inaction et son ineptie criminelles, la malédiction nationale, que ses collègues étaient devenus ses complices, et que tous devraient être jugés incapables ou indignes de reparaître jamais à la direction des affaires publiques.

Une lettre de Courbet à ses parents, datée du 23 février 1871, renseigne sur sa vie pendant le siège, et sur le siège lui-même ; elle indique exactement l'état d'âme, qui devait provoquer la Commune. Pour lui, et pour la majorité des républicains, le siège n'a été qu'une « blague », le gouvernement réactionnaire ne voulant à aucun prix que la République sauvât la France ; Trochu n'est qu'un « crétin », qui n'a pas voulu faire de sortie sérieuse ; si les gouvernants avaient été de fermes républicains, il n'y aurait pas un seul Prussien à l'heure qu'il est sur le sol de la France : « Les vrais ennemis n'étaient pas les Prussiens ; c'étaient nos amis les réactionnaires français aidés du clergé. M. Trochu faisait dire des neuvaines, et voulait un miracle de sainte-Geneviève,... une procession générale ; on a ri, vous pouvez le croire ;... nous sommes tous dupés et trahis... Bref, c'est trop long à raconter ; je ne sais pas encore comment nous pourrons avoir la République de ce coup-ci. »

Quant à lui, il s'est passé bien des choses dans sa vie. Il a été nommé président par les artistes, pour sauver les objets d'art et les musées ; membre de la Commission des Archives ; il a donné un canon

à la République, pour les compagnies de marche de la garde nationale de Grenelle, « le gouvernement n'a jamais voulu dire que j'avais donné ce canon ». Il était « par le fait », adjudant du commandant Jonte.

« J'ai voulu démolir la colonne Vendôme; je n'ai pu l'obtenir du gouvernement; le peuple était d'avis. J'ai écrit une lettre aux Prussiens, que j'ai lue dans un théâtre, etc. Nous avons reçu des bombes contre notre maison et en face. J'ai dû quitter mon atelier, et aller loger au passage du Saumon [chez sa cousine Mlle Gérard]. Dernièrement, le peuple de Paris m'a porté à la députation, et j'ai eu 50.666 voix, sans avoir fait aucune démarche. Si je m'étais porté dans une liste, et qu'on ait su que j'acceptais, j'aurais eu 100.000 voix au moins. C'est très honorable pour moi, comme c'est aujourd'hui ; mais si l'on renomme encore des députés, il peut se faire que je sois nommé au second tour, quoique ça soit une démarche à faire à Bordeaux inutile, et des plus pénibles et ennuyeuses; mais justement, à cause de cela, on ne peut refuser. » Il a beaucoup maigri, s'en trouvant mieux, d'ailleurs; la nouvelle que son atelier avait été dévalisé l'a beaucoup affecté, mais « on réparera cela comme on pourra »; il n'est point étonné que sa croix d'honneur de Bavière ait évité de plus grands dégâts.

L'*Autographe* a publié une lettre de Courbet posant sa candidature à l'assemblée de Bordeaux. « J'y manifesterai, dit-il, la logique et l'indépendance complètes, qui caractérisent ma nature, en défendant la liberté et la démocratie, que je n'ai cessé de pratiquer depuis trente-deux ans devant vous... Toute autre profession de foi, en ce moment, serait humiliante pour moi. » L'élection à l'assemblée « redoutable » de Bordeaux eût été le salut pour Courbet.

On sait que cette assemblée se reunit le 12 février, sous la présidence de M. Grévy, et nomma Thiers, chef du pouvoir exécutif de la République française, avec mission de conclure la paix, dont les préliminaires furent signés le 26 à Versailles, et ratifiés le 1er mars, et que, bientôt après, la crainte d'une restauration monarchique fit éclater, à Paris, la Commune. Les déceptions et les privations du siège, l'oisiveté et l'humiliation en favorisèrent les progrès. Un comité central révolutionnaire, après avoir organisé les bataillons de fédérés dans la garde nationale, s'empara de l'Hôtel de Ville, et fixa au 26 mars les élections des conseillers communaux.

A celles du VI[e] arrondissement furent élus : Leroy, Goupil, Robinet, Beslay et Varlin, le premier par 5.800 voix, le dernier par 3.602, sur 24.807 inscrits et 9.499 votants. Courbet, qui ne fut pas élu, vint après Varlin avec 3.242 voix. Une élection complémentaire pour deux conseillers fut fixée au 16 avril. Le peintre maintint sa candidature. Dans sa profession de foi, il manifeste une certaine humeur de n'avoir point été compris tout d'abord, et il se soumet à « l'exigence » de présenter un programme, « le langage de la peinture n'étant pas familier à tout le monde ». « Je me suis toujours occupé, dit-il, de la question sociale et des philosophies qui s'y rattachent, marchant dans cette voie parallèlement à mon camarade Proudhon. Reniant l'idéal faux et conventionnel, en 1848, j'arborai le drapeau du réalisme, qui seul met l'art au service de l'homme ». Il est partisan absolu du système des fédérations, qu'il fera prévaloir, et qui allégera la tâche de la commune, celle-ci n'ayant plus à s'occuper que de ses intérêts généraux et de ses relations avec le reste de la France ; elle deviendra le conseil fédéral des associations.

Le 5 avril, Courbet lance un appel aux artistes de Paris, en sa qualité de président, et les convoque pour le vendredi suivant dans le grand amphithéâtre de l'École de médecine ; il est, en effet de toute urgence de rouvrir les musées, et d'organiser une exposition prochaine, afin de faire honneur à Paris, qui donne l'exemple à la France, celle-ci restant encore en servage, soumise à la féodalité, en attendant qu'elle se rallie à la Fédération. Grâce à la Commune, Paris deviendra « la ville internationale européenne », offrant ses multiples ressources à l'art, à l'industrie, au commerce de tous pays.

Le peintre compléta cet appel dans deux articles parus au *Soir*, le 6 avril, et au *Rappel*, le lendemain. Chacun des vingt-deux arrondissements nommerait deux délégués ; les quarante-quatre, assemblés au Louvre, formeraient une commission nommant les conservateurs et le personnel, et fixant l'époque des expositions, dont le jury serait élu par les exposants. On supprimerait la section des Beaux-Arts de l'Institut, l'École de Rome et l'École des Beaux-Arts ; mais le local de celle-ci serait laissé aux élèves qui éliraient leurs professeurs. Les délégués voteraient des prix de Paris permettant d'aller étudier l'art des autres nations, et rédigeraient le *Moniteur des Arts*. L'assemblée générale des artistes et le jury décerneraient

les récompenses ; la croix d'honneur et les médailles seraient abolies. Les dissidents exposeraient dans une salle voisine. L'industrie privée approprierait un local pour l'exposition ; une tombola et l'excédent des recettes permettraient de rembourser le prix d'entrée ; chaque lot donnerait droit à un tableau. Après le Salon, le local servirait à une exposition permanente de tableaux anciens et modernes. Tel fut le sujet que développa Courbet à l'assemblée du 10 avril, qui décida que le Salon serait organisé en dehors de toute influence du gouvernement.

Le 12 avril, la Commune rendit le décret suivant : « La Commune de Paris, considérant que la colonne impériale de la place Vendôme est un monument de barbarie, un symbole de force brute et de fausse gloire, une affirmation du militarisme, une négation du droit international, une insulte permanente des vainqueurs aux vaincus, un attentat perpétuel à l'un des trois grands principes de la République française, la Fraternité.

Décrète :

Article unique. — La colonne de la place Vendôme sera démolie.

Ce décret ne porte aucune signature. La crédulité publique, qui transforma plus tard Courbet en bouc émissaire, car la foule aime la simplicité des solutions, en attribua la paternité à Courbet. Or, à la date du 12 avril, le peintre n'était point encore membre de la Commune, et, depuis, par une lettre adressée au *Times*, le 24 juin 1874, Félix Pyat en a revendiqué la responsabilité.

Le 12 avril aussi, la Commission exécutive de la Commune, composée de Avrial, Cournet, Delescluze, Félix Pyat, Tridon, Vermorel et E. Vaillant autorisa Courbet, et les quarante-six délégués qui seraient nommés le lendemain, 13 avril, à deux heures, dans le grand amphithéâtre de l'École de médecine, à rétablir sans délai les musées de Paris, et l'Exposition annuelle des Champs-Élysées.

A la réunion assistèrent environ 400 personnes, formant la *Fédération des Artistes de Paris*, dont le manifeste parut au *Journal officiel de la Commune* du 15 avril. Les principes étaient : la libre expansion de l'art, dégagé de toute tutelle gouvernementale et de tous privilèges ; l'égalité des droits entre tous les membres de la Fédération ; l'indépendance et la dignité de chaque artiste mise sous la sauvegarde d'un comité élu au suffrage universel des artistes.

Ce comité était formé de 47 membres : 16 peintres, 10 sculpteurs,

5 architectes, 6 graveurs et lithographes, 10 artistes de la section décorative, nommés au scrutin de liste pour un an, au vote secret.

Son mandat était étendu : — conservation des trésors du passé : surveillance des monuments, musées, édifices, et nomination des administrateurs ; — mise en œuvre et en lumière de tous les éléments du présent dans des expositions communales, nationales et internationales, et par des commandes officielles, les extraordinaires, mises au concours, les ordinaires votées ; — enfin régénération de l'avenir par l'enseignement, les professeurs nommés au concours, devant user de méthodes attrayantes et logiques, et professer dans de vastes salles, où des conférences se feraient également sur l'art, la philosophie et l'histoire.

Le comité publiera des comptes rendus de ses travaux dans l'*Officiel des Arts*, qui contiendra aussi une partie didactique. Il favorisera l'arbitrage dans les conflits, et l'initiative individuelle, tous les citoyens pouvant adresser des communications relatives à l'art, aux progrès de l'art, à l'émancipation morale et intellectuelle des artistes, et à l'amélioration matérielle de leur sort.

« Enfin, concluait ce manifeste, par la parole, la plume, le crayon, par la reproduction populaire des chefs-d'œuvre, par l'image intelligente et moralisatrice qu'on peut répandre à profusion et afficher aux mairies des plus humbles communes de France, le comité concourra à notre régénération, à l'inauguration du luxe communal, aux splendeurs de l'avenir, et à la République universelle. »

Le document était signé de : Courbet, Moulin, Stéphen Martin, A. Jousse, Roszezench, Trichon, Dalou, Héreau, A. Chabert, H. Dubois, A. Falguière, Eugène Pottier, Perrin, Mouillard. Il contient d'excellentes choses : le principe du concours, la part faite aux arts décoratifs, la reproduction populaire des chefs-d'œuvre, et montre, en outre, une grande sollicitude pour les monuments du passé.

Le 16 avril, aux élections communales complémentaires du VIe arrondissement, Courbet fut élu conseiller communal (membre de la Commune) par 2.418 voix sur 3.469 votants, la moitié plus une étant 1.735. Le comité, ne voulant pas remplacer Nieuwerkerque, décide que le titre de membre de la Commune ne donnera aucun privilège à Courbet. Mais la Commune le nomme Délégué aux Beaux-Arts.

Le lendemain 17, fut élu le comité des artistes dans la salle

grecque du Louvre. Courbet obtint 274 voix sur 290 votants. Faisaient partie de la commission : les peintres Bonvin, Corot, Courbet, Daumier, Arnaud Durbec, Hipp. Dubois, Feyen-Perrin, Amand Gautier, Glück, J. Héreau, Lançon, Eug. Le Roux, Ed. Manet, Fr. Millet, Ouleway, Picchio ; les sculpteurs Becquet, Chapuy, Dalou.



La Grotte de la Loue.

Lagrange, Ed. Lindenheer, Moreau-Vauthier, Hipp. Moulin, Ottin, Poittevin, de Blézer ; les architectes Boileau fils, Delbrouck, Nicolle, Oudinot, Raulin ; les graveurs-lithographes G. Bellenger, Bracquemond, Flameng, André Gill, Huot, Pothey ; les artistes industriels E. Aubin, Boudier, Chaber, Chesneau, Fuzier, Meyer, Ottin fils, Eug. Pottier, Reiber, Riester. Presque aussitôt refusèrent de faire partie du comité : Le Roux, Bracquemond, Reiber, Pothey, Huot et Millet.

Outre ces occupations officielles, Courbet avait dû, autour du 15 avril, procéder au déménagement de beaucoup de ses tableaux qu'il entreposa, à cette date, rue Laffitte, chez M. Durand-Ruel. Une note personnelle en donne la liste avec leur estimation ; c'étaient : la *Sieste* (8.000 francs) ; les *Petits chevreuils dans la neige* (2.500) ; *Panier de fleurs* (2.000) ; *Paysage avec rivière*, soleil couchant (1.000) ; *Chevreuils dans un paysage* (3.000) ; *Cheval et chien* (4.000) ; le grand *Combat de Cerfs* (30.000) ; l'*Enterrement à Ornans* (40.000)*:* Le *Retour de la Foire ;* les *Demoiselles de village* (12.000) ; *Portrait de Proudhon* (8.000) ; *Baigneuse dans une vague ; Moulin*, petit paysage (2.000) ; *Rochers d'Étretat* (1.000) ; *Panier de fleurs* (2.000).

La *Grande chasse dans la neige*, ou *Hallali*, le *Portrait de Courbet*, la *Somnambule*, les *Demoiselles de village*, marqués sans prix, et les deux premiers avec la mention : Envoyé à Londres, laissent à penser que Courbet les destinait à l'Exposition de Londres. M. du Sommerard avait reçu l'ordre, le 15 mars 1871, d'y représenter les intérêts français en qualité de commissaire général : et les tableaux des artistes de Paris, emballés dans des caisses, avaient été centralisés au musée de Cluny, où les recevait M. Fass, secrétaire de M. du Sommerard, délégué à cet effet par le gouvernement de Versailles. M. Darcel, prétend que Courbet usa de duplicité, rétractant en dessous le laisser-passer qu'il avait donné aux gardes nationaux qui gardaient Cluny, et ne se décida à lever l'interdiction qu'après de longs pourparlers, trouvant, paraît-il, trop *réactionnaire* cette exposition de Londres. Ce mot de « duplicité » n'est-il pas trop fort ? Il convient de remarquer, en effet, que le peintre concourait pour sa part à cette exposition : peut-être n'y eut-il dans son cas que méfiance excessive, motivée par le fait que M. Fass était en relations avec Versailles.

On a fait aussi grief au peintre de n'être point intervenu en faveur de son ami Gustave Chaudey, qui était son compatriote, l'ami de Proudhon, et dont il avait fait un beau portrait. Républicain girondin, adjoint à la mairie de Paris, celui-ci avait fait repousser le 22 janvier 1871 par Serizier et le 101e bataillon, deux députations d'émeutiers conduites par Delescluze, Flourens et Blanqui. Tombé en suspicion le 31 mars, il fut enquêté par Bergeret, commandant de la place de Paris, dénoncé par le *Père Duchêne* du 12 avril, arrêté le 13 par ordre de

Raoul Rigault, procureur général de la Commune, et écroué au Pavillon des Princes de Sainte-Pélagie. Or, le témoignage de Jean Gustave Charton, au procès de Versailles, prouve que Courbet se dévoua pour le sauver, qu'il fit mettre en disponibilité Pilotell, qui s'était arrogé les fonctions de directeur des Beaux-Arts, et qui était l'ennemi implacable de Chaudey, et traita de fait « scandaleux » et « blâmable » l'arrestation de ce dernier, dans la séance de la Commune du 23 avril 1871. On sait que Raoul Rigault fit fusiller lui-même le malheureux Chaudey sur un chemin de ronde, le 23 mai au soir, et expia, le lendemain, ce forfait et les autres, arrêté par un caporal dans un hôtel, et tué, quelques instants après, rue Gay-Lussac.



Gustave Chaudey.

Le surlendemain des élections de la Fédération des Artistes, Courbet et le Comité entrèrent en fonctions. Ils demandèrent à occuper le cabinet de la Surintendance. Mais MM. Barbet de Jouy, Daudet, Heuzey, d'Eschavannes le refusèrent, le Louvre étant musée national, non communal. Cependant un ordre de la Commune ayant enjoint de leur attribuer un local, ordre signé de Delescluze et de Félix Pyat, on leur accorda une salle voisine de la salle des Souverains. Courbet réclama alors que le Conservatoire reconnût la Commune ; mais la proposition fut ajournée, et certains artistes même, comme Moulin, menacèrent de donner leur démission si on la renouvelait. Trois sous-commissions des Musées, des Expositions annuelles et de l'Enseignement du dessin furent nommées dans ces premières séances ; puis, pour éviter de s'immiscer dans l'administration du Louvre, le comité se transporta au Haras (Ex-ministère des Beaux-Arts).

Le 21 avril, Courbet fut nommé par la Commune, membre de la Commission d'Enseignement avec Verdure, Miot, Vallès et Clément. Il protesta bientôt contre des élections où il n'y avait eu que des minorités, par suite des départs ; et, comme on l'accusait de peur, il écrivit à Rogeard, directeur du *Vengeur* ; « Dans la situation actuelle, j'aurais été nommé par trois voix que j'aurais accepté cette situation, parce qu'elle est dangereuse. Je l'aurais acceptée, si l'on m'avait autorisé à me nommer moi-même. Voyez combien nous différons. »

La séance du 27 avril a une importance exceptionnelle. Au commencement Courbet proteste contre la conduite de Thiers, qui considère Paris comme insurgé, alors qu'il est belligérant, et que, d'après le droit des peuples, la qualité d'insurgé cesse après les premiers jours de bataille. Puis, à la fin « il demande que l'on exécute le décret de la Commune sur la démolition de la Colonne. On pourrait peut-être laisser subsister le soubassement de la colonne, dont les bas-reliefs ont trait à l'histoire de la République ; on remplacerait la colonne impériale par un génie représentant la Révolution du 18 mars ». Clément insiste pour la démolition complète ; Andrieu dit que la Commune s'occupe d'exécuter le décret ; Gambon réclame qu'on adjoigne Courbet aux démolisseurs ; et Grousset interrompt pour affirmer que les deux ingénieurs chargés du travail sont du plus grand mérite, et qu'ils prennent toute la responsabilité de leur entreprise.

Courbet a toujours soutenu que le procès-verbal avait inexactement rapporté ses paroles, comme il arriva si souvent. On peut l'admettre, étant donné qu'il avait toujours proposé de placer les panneaux de la Colonne aux Invalides. En outre, une chose doit frapper chacun, comme elle a frappé Castagnary, « c'est que sur les préparatifs qui se font, tout le monde est renseigné, excepté Courbet. Andrieu dit qu'on s'occupe de l'exécution du décret; Paschal Grousset, qu'on a confié le travail à deux ingénieurs. Courbet seul ne sait rien, ne dit rien : il semble aussi étranger aux décisions prises qu'il l'a été à la présentation du décret lui-même. » Telle est l'impression qui se dégage aussi de la séance du 3 mai : Grousset dit que la démolition aura lieu le 5 mai ; Léo Meillet prétend que ce délai est trop court ; Demay s'en prend aux ingénieurs ; Grousset réplique qu'on a traité à forfait. « Où est Courbet dans tout cela? Je ne le vois pas ». Paschal Grousset, d'abord au procès, puis dans une lettre à Castagnary, du 7 avril 1878, s'est

ingénié lui aussi, après Félix Pyat, à démontrer que Courbet n'avait été pour rien dans ces préparatifs de démolition : c'est lui-même, au contraire, qui s'en était chargé, ayant traité l'affaire avec un jeune ingénieur, qui s'était présenté spontanément à l'Hôtel de Ville, et qui se faisait fort, contrairement à l'opinion de la presse réactionnaire, d'abattre la Colonne sans danger pour les constructions de la place Vendôme. Pour preuve, il en attestait le projet de contrat, présenté par l'ingénieur, et conservé dans le dossier du procès de Versailles. L'argumentation est limpide : Courbet, non seulement n'était pas de la Commune quand le décret fut publié mais encore il n'était pas présent le 20 avril, quand la Commune mit en adjudication en 4 lots les matériaux et métaux à provenir de la destruction de la Colonne ; quand il y fut, il ne se mêla pas de son exécution. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne souhaita pas la démolition partielle de ce symbole napoléonien ; mais on n'est point responsable civilement d'un souhait. L'argumentation de Castagnary pèche seulement par excès pour n'avoir pas admis que Courbet pût avoir formé ce souhait.

Le 30 avril, Courbet écrivit de Charenton une longue lettre à ses parents ; elle est timbrée de Melun. Il y constate qu'il n'a pas eu de chance, ayant perdu ses deux ateliers : celui d'Ornans, saccagé par les Prussiens, celui du pont de l'Alma, employé aux barricades, après qu'il l'eut fait transporter à la Villette. Mais, qu'importe, puisque la Commune triomphe ? Quant à lui, il est dans les affaires publiques jusqu'au cou, occupant, de par le peuple de Paris, quatre fonctions des plus importantes : président de la Fédération des artistes, membre de la Commune, délégué à la mairie, délégué à l'Instruction publique : « Je me lève, je déjeune et je siège et préside douze heures par jour. Je commence à avoir la tête comme une pomme cuite. Malgré tout..., *Paris est un vrai Paradis* : point de police, point de sottises, point d'exaction d'aucune façon, point de disputes. Paris va tout seul, comme sur des roulettes. Il faudrait pouvoir toujours rester comme cela ; en un mot, c'est un vrai ravissement. »

Tout cela est le produit de la Fédération, dont il a donné l'exemple en fédérant les artistes; les ouvriers, les notaires, les huissiers, chacun s'est fédéralisé; « les curés aussi sont à leurs pièces, comme les autres...; s'ils veulent exercer à Paris (quoiqu'on n'y tienne pas), on leur louera des églises. » Dans les moments de loisir, on combat les

Versaillais, rebuts de tous les partis réactionnaires ; s'ils entrent à Paris, « ce sera leur tombeau ». Paris renonce de son plein gré à être la capitale de la France ; « il coopérera dans sa mesure aux besoins de la France, et en restant uni à la patrie commune » ; mais il désire que toutes les provinces se fédéralisent, et que la France entière devienne une Fédération puissante, « qui paralyse à tout jamais les gouverneurs de toutes sortes, ainsi que les vieux systèmes monarchiques, impérialistes et autres ». C'est ce que lui-même a fait ; il souffrait de son individualisation forcée ; aussi n'a-t-il eu aucune peine à se mêler dans le mouvement général, pour lequel il a eu tant de « propension » pendant toute sa vie.

La Commune, à laquelle Courbet se félicitait tant d'appartenir, comprenait 79 membres ; la majorité comptait 57 jacobins (Delescluze), Blanquistes (Vaillant, Eudes, Ranvier), Hébertistes (Rigault, Ferré) ; et la minorité 22 socialistes, économistes ou internationalistes, communistes, communalistes, ou mutuellistes, comme Allix, Beslay, Vallès, Vermorel, Andrieu, Jourde, Varlin, et Courbet.

A la séance de la Commune du 1er mai, Courbet propose de ne plus employer les expressions de : Salut Public, Montagnards, Girondins, qui ne correspondent plus à l'état actuel, et ne conviennent qu'à la Révolution de 1793. Il fut des 28, avec Beslay, Jourde, Vallès, Vermorel, qui votèrent pour l'appellation de : *Comité exécutif*, contre les 34 qui adoptèrent celle de : *Comité de Salut public*. L'institution elle-même leur paraissait constituer un « oubli des principes de réforme sérieuse et sociale, d'où est sortie la Révolution communale du 18 mars », et un « retour dangereux ou inutile, violent ou inoffensif à un passé qui doit nous instruire, sans que nous ayons à le plagier ». Aussi, la minorité ne présenta-t-elle pas de candidat à cette nouvelle institution.

Le 2 mai, la Fédération des Artistes supprime l'École des Beaux-Arts, la classe des Beaux-Arts à l'Institut, l'École de Rome et l'École d'Athènes. Elle propose la création d'écoles communales d'art professionnel dans les casernes, désormais inutiles. La subvention de l'État au Salon doit être supprimée, ainsi que les commandes officielles ; il convient de réorganiser le service d'architecture en y admettant le principe du concours, de la liberté et de la responsabilité. Courbet propose, en outre, d'exposer les tableaux relégués dans les greniers du

Louvre ; mais on y renonça à cause des frais d'appropriation, qui eussent été trop grands.

Le *Journal officiel de la République Française* du 4 mai contient l'indication suivante : « La Commune se transportera aussitôt que possible dans un local convenable, et admettra le public à ses séances. Les citoyens Billioray et Courbet sont chargés de trouver ledit local et de le proposer à la Commune. » Le même jour, à la Fédération des artistes, M. Glück fait entendre une protestation énergique contre la démolition de la Colonne, primitivement fixée au 5 mai, jour anniversaire de la mort de Napoléon, puis retardée au 8. Il demande qu'on y sursoie encore. L'ordre du jour Dalou et Ottin, repoussant le sursis, est voté par 17 voix contre 3. On sait que la démolition fut encore remise au 16 mai, mais pour des raisons purement matérielles.

Dans sa séance du 10 mai, la Fédération des Artistes s'occupe d'organiser l'exposition annuelle, fixée d'abord au 15 juin, puis retardée au 15 août. On adopte le projet d'affiche blanche, officielle, mais bordée de rouge, pour marquer ainsi l'indépendance de la Fédération. Le droit à la cimaise est proclamé, et on décide que certains jours seront gratuits. Puis, comme le secrétaire du département du Travail et de l'Échange (ancien ministère des Travaux Publics) annonce que les œuvres d'art, déposées aux Champs-Élysées, sont exposées aux obus des Versaillais, on les fait transporter au Luxembourg, et Jourde accorde 1.000 francs de subvention pour cette opération. Ce fut le lendemain que Courbet, d'après le plaidoyer de Lachaud au procès de 1874 donna sa démission de membre de la Commune ; il n'y reparut qu'une fois, le 17 ou le 19, pour sauver un de ses anciens collègues ; il semble cependant qu'il signa encore une résolution communale, le 22 mai ; enfin, c'est le 17 qu'il démissionna de ses fonctions d'administrateur de la mairie du VIe arrondissement. Ces démissions successives et ses votes, avant et après le 16 mai, montrent à l'évidence qu'il n'était plus d'accord avec la majorité révolutionnaire, et qu'il en désapprouvait les violences, comme en témoignera, par surcroît, sa conduite dans l'affaire de la maison de Thiers, et pendant les derniers jours de l'insurrection.

C'est le 12 mai que la Commune décida, par vengeance, de démolir la maison de Thiers, rue Saint-Georges. En sa qualité de Président

des Arts, Courbet demande qu'on sauvegarde les œuvres qu'elle contient. Une discussion confuse s'engage, dans laquelle Protot propose qu'on envoie à la monnaie les bustes représentant les d'Orléans. Enfin, une commission de cinq membres, composée de Courbet, Demay, Paschal Grousset, Clément et Félix Pyat est nommée pour aviser. La discussion recommence à la séance du 16 mai, Jourde, Varlin, Tridon, proposant de vendre au plus vite toutes ces œuvres d'art aux Anglais, qui les payeront bien un million. Courbet s'insurge contre ce projet : il avait reçu par un de ses amis une lettre de M. Barthélemy Saint-Hilaire le priant de sauver ce qu'il pourrait ; il la lit à la Commune, et évalue la valeur de ces objets à la somme de 1.500.000 francs, chiffre fabuleux, qui impressionna ses collègues. Vallès, Fontaine et Andrieux firent chorus avec lui, et, finalement, l'assemblée le chargea, ainsi que Vallès, de faire transporter le petit musée au Louvre. Le jour même, il en fut ainsi fait, et c'est de cette façon que M. Thiers retrouva tous ses bibelots auxquels il tenait tant, sauf un encrier qui disparut dans la bagarre.

« Il n'est pas, en ce siècle, de signe des temps qui ait une signification plus imposante que le renversement de la Colonne impériale sur sa couche de fumier, » a écrit un jour Élisée Reclus. Telle dut être l'opinion des membres de la Commune et des Fédérés, le 16 mai. Il n'a pas fallu de longues années pour montrer combien elle était excessive : bien d'autres dates sont autrement importantes dans l'histoire de l'humanité, et ont changé le cours des événements de façon plus efficace et féconde. D'autre part, le successeur d'Auguste Comte lui-même, Pierre Laffitte, n'a-t-il pas dit qu'il convenait de respecter les monuments du passé, tout en s'efforçant d'élever non loin ceux du présent et de l'avenir ? C'est la paraphrase du souhait de Proudhon dans le *Principe de l'Art :* Victor Hugo ayant dit dans l'*Événement* que les socialistes, s'ils étaient les maîtres, détruiraient Notre-Dame, et de la Colonne Vendôme feraient des gros sous : « ils eussent fait pis que cela, s'écrie le grand philosophe ; ils auraient jeté au feu toute la littérature romantique. Ainsi les chrétiens du IIIe siècle brisaient les statues des Dieux, qui étaient devenues des insignes d'exploitation et de misère. Tout cela est très regrettable... Cherchons donc la vérité et la justice dans l'art aussi bien que dans la politique ; acceptons la loi de l'idéal et du capital, mais en la

subordonnant au droit du travail, et nous ne verrons plus ni iconoclastes ni vandales ».

Le 16 mai fut une journée d'orage et de bataille. Dès le matin, les habitants des environs de la place Vendôme, jusqu'à la rue Royale et la place des Victoires, avaient collé des bandes de papier sur leurs vitres, pour amortir l'effet du choc; et des équipes d'ouvriers finissaient de faire une brèche du côté de la rue de la Paix, étendant un lit de plâtras, de fascines, de pailles, destiné à recevoir le corps du colosse, et pour éviter de crever les égoûts et d'ébranler les maisons. L'architecte Hector Horeau, l'ingénieur Iribe, et l'entrepreneur Abadie, qui avaient soumissionné le travail pour 35.000 francs, avec un dédit de 500 francs par jour depuis le 4 mai, viennent jeter un dernier coup d'œil sur les préparatifs : ils avaient imaginé de scier la colonne horizontalement du côté de la rue de Castiglione, et de la couper en sifflet de l'autre côté; des câbles, avaient été attachés au-dessous de la statue, et reliés à des cabestans, fixés au sol, à l'entrée de la rue de la Paix.

Il avait été décidé que la chute se produirait à deux heures. On établit des barrages aux endroits dangereux, et dans les espaces libres et sûrs vinrent se ranger des musiques militaires et les bataillons des fédérés, sous les yeux des membres de la Commune : Bergeret, Félix Pyat, armés de deux revolvers, Ferré délégué à la sûreté générale, Glais-Bizoin, Dombrouwski, généralissime, chargé de réprimer toute manifestation, qui se placent au balcon du ministère de la Justice. Courbet assista-t-il à l'événement? Certains l'ont vu avec les autres membres de la Commune, coiffé d'un chapeau de paille, et jouant avec une canne de quarante sous. D'autres le nient, comme Castagnary. Il a pu y être, ainsi que les vingt mille autres spectateurs, sans qu'il soit permis de rien induire de sa présence.

Soudain, le cabestan, qu'on avait mis en œuvre, se brise, et les câbles, un moment tendus, se relâchent. Vite, on court en chercher un autre au Musée de la Marine; mais il est reconnu trop faible. Alors, on réquisitionne un treuil sur les bords de la Seine, on revient en hâte, on l'installe, et l'opération recommence, parmi l'impatience d'une foule nerveuse, qu'excitent le soleil ardent et la curiosité. A ce moment, Simon Mayer monte au faîte du monument, et lance un drapeau tricolore pour symboliser la chute imminente.

Tout à coup, vers cinq heures, un craquement se fait entendre; le géant vacille, s'infléchit, se brise en trois morceaux, et s'effondre dans un ouragan de poussière blanche, tandis que la statue de l'Imperator s'allonge sur les décombres de la barricade, et que sa tête roule, jusqu'au ruisseau. Aussitôt, les musiques retentissent : des drapeaux rouges flottent sur le piédestal, et les citoyens Miot et Ranvier, membres du Comité de Salut public, célèbrent la victoire de la Commune sur la « réaction infâme ».

Dans ses *Convulsions de Paris*, où il faut lire le beau récit de cette journée historique, moins partial qu'on eût pu le craindre, Maxime du Camp tient que Courbet était présent à l'événement, se référant au témoignage d'un ancien membre de la Commune, publié dans le *Réveil* de janvier 1878 :

— Elle m'écrasera en tombant, vous verrez, aurait dit Courbet un peu avant la chute.

Puis, avisant des traîtres, aussitôt après :

— Ils m'assassineraient comme un monarque, s'ils osaient.

Enfin, le soir, à table :

— Nous avons fait une bonne action. Il n'y aura peut-être plus tant de soldats ; les bonnes amies des conscrits ne mouilleront plus tant de mouchoirs. Buvons un coup, et chantons une chanson.

Pas plus que sa présence, ces paroles, si elles ont été vraiment prononcées, n'accuseraient le peintre. Chacun est libre de sa pensée, et n'est responsable que de ses actes. Il désira, sans aucun doute, la chute de la Colonne; tout prouve que ce furent d'autres qui l'accomplirent.

II

1871 : FIN DE LA COMMUNE (28 MAI). — ARRESTATION DE COURBET (7 JUIN). — LE PROCÈS DE VERSAILLES (AOUT). — COURBET A SAINTE-PÉLAGIE : NATURES MORTES. — 1872 : COURBET A LA MAISON DE SANTÉ DU D[r] DUVAL, A NEUILLY. — SALON : LE JURY REFUSE L'ENVOI DE COURBET. — RETOUR AU PAYS (FIN MAI). — 1873 : L'EXPOSITION DE VIENNE. — L'ATELIER DE COURBET, A ORNANS. — PRÉSIDENCE DE MAC-MAHON, ET MINISTÈRE DE BROGLIE : ACTION DE L'ÉTAT CONTRE COURBET (30 MAI). — SAISIES ET PROCÈS. — COURBET PART POUR L'EXIL, EN SUISSE (22 JUILLET).

Le lendemain de la chute de la colonne, la Fédération des Artistes avisa au remplacement des conservateurs du Louvre et du Luxembourg, que la Commune voulait révoquer, les soupçonnant de correspondre avec Versailles. Elle proposa pour le premier musée : Achille Oudinot, architecte-peintre, Jules Héreau, peintre, et Dalou, statuaire ; pour le second, André Gill, le sculpteur Jean Chapuy, et le peintre Glück. Les conservateurs : MM. Villot, de Rougé, Ravaisson, de Reiset, Barbet de Jouy, Mariette, d'Eschavannes, Daudet, Heuzey, Clément de Ris, de Tauzia, Darcel, de Moussion, furent révoqués par arrêté d'Édouard Vaillant, délégué à l'Enseignement, sur une liste incomplète fournie par un gardien à Dalou. En effet, Mariette n'appartenait plus au Musée, et on avait oublié MM. Héron de Villefosse, Pierret, et l'agent comptable Morand. Il ne paraît pas que l'influence de Courbet dans ce changement ait été aussi prépondérante que le dit Darcel.

Le 20 mai, il remit à M. Robert Reid une lettre pour le *Times*, où il disait que bien loin d'avoir détruit des œuvres d'art, comme la presse

anglaise en faisait courir le bruit, il a réuni et remis à leur place dans les Musées toutes les œuvres d'art, qui leur appartenaient, classé et conservé les objets d'art de M. Thiers, proposé de conserver dans la cour des Invalides les bas-reliefs de la colonne Vendôme, le décret de démolition étant du 12, quatre jours avant son entrée à la Commune. « Les motifs qui m'ont animés sont purs ; mais mon lot a été de recueillir toutes les difficultés qui surgissent d'un régime pareil à celui que nous a légué l'Empire ».

On sait que la nouvelle conservation des Musées fut éphémère : Oudinot, qui était un excellent homme, s'opposa à ce que Héreau, dont le rôle fut malfaisant, mit une pancarte : *Disparu*, partout où manquaient les tableaux expédiés à Brest par mesure de prudence, ce qui eût pu être interprété d'une façon fâcheuse pour l'ancienne administration ; le 19, il prévint les conservateurs qu'un mandat d'amener avait été signé contre eux. Pour ces raisons, il fut remplacé, le 20 mai, par M. Brives, qui s'enfuit le 21, à onze heures du soir, après l'entrée des Versaillais dans Paris. Le 24, M. Barbet de Jouy donnait asile dans son cabinet à Dalou, sa femme et sa fille, ainsi qu'à Héreau, et les faisait évader le 25.

Tandis que les Tuileries flambaient, et que la fureur incendiaire des Communards faisait courir les plus grands dangers aux monuments de Paris, Courbet, au contraire de Brives, ne cessa de rester en permanence au Louvre, cherchant jusqu'à la fin, avec un zèle auquel M. Barbet de Jouy s'est honoré de rendre hommage, à préserver les collections nationales. Darcel rapporte un fragment de conversation, qu'il a entendu Courbet tenir à ce fonctionnaire le 24 mai, en lui montrant les bâtiments ajoutés par Louis XIV aux Tuileries :

— Je ferai abattre cela, et ce sera beaucoup mieux. On verra la verdure de chaque côté, et, dans ce qui restera, on pourra mettre un musée d'outils, où les ouvriers étudieront les instruments de leur travail. On plantera en jardin la cour du Carrousel ; mais on laissera la grille, afin que les enfants puissent y jouer en sécurité.

Ces propos, au milieu des terribles événements, qui se déroulaient alors, montrent Courbet tel qu'il a toujours été, puéril, chimérique et bon, animé des meilleures intentions, ne concevant point le mal de propos délibéré, plein d'idées aussi nuageuses en politique qu'il en avait de claires en matière de peinture, toujours obstiné à s'attacher

aux premières, malgré son inaptitude notoire, au lieu de se borner à cultiver toute sa vie, le merveilleux tempérament de peintre dont la nature l'avait doué.

Ce fut, comme on sait, le 28, vers trois heures de l'après-midi, que cessa toute résistance. Le même jour, le conseil municipal d'Ornans décida que le *Pêcheur de Chabots* serait enlevé de la fontaine des Iles-Basses, et rendu à la famille du peintre. L'opération s'effectua le mardi, 30 mai, à deux heures du soir, sous la surveillance de l'autorité. On ne peut qu'en déplorer la précipitation, puisque les Ornanais ne pouvaient avoir eu le temps moralement nécessaire pour juger leur illustre compatriote en connaissance de cause.

Depuis le 28 mai, les bruits les plus contradictoires ne cessèrent de circuler au sujet de Courbet : les uns le représentaient comme s'étant empoisonné à Satory, les autres comme fusillé à Versailles, ou sur les barricades. « Son agonie, a été longue et atroce, annonce même un journal. Le hasard nous a mis en relations avec un des gendarmes de garde au moment de l'arrivée de Courbet. Ce gendarme a assisté à sa mort, et nous a montré le tumulus où il dort de son dernier sommeil. » La police, elle, n'en croyait rien. Le 30 mai, elle fait saisir une malle contenant les papiers de Courbet, chez Mlle Gérard, 14, passage du Saumon. Nouvelle saisie, le lendemain, 1er juin, au même endroit, par le même commissaire, F.-A. Gonet, du quartier des Invalides; on enlève 206 toiles, un panneau ancien, et deux caisses pleines de tableaux, déposées à la cave et pleines de moisissures. La perquisition avait été faite pour s'assurer si Courbet n'avait point détourné des tableaux et objets d'art des collections publiques et de celles de M. Thiers : « Notre incompétence sous le rapport artistique, dit le commissaire, ne nous a pas permis de savoir si lesdites toiles sont venues de Courbet ou proviennent de collections ». Le 2 juin, M. Gonet perquisitionna dans l'atelier de Courbet, 32, rue Hautefeuille, et chez Mme Romenance, logeuse, même adresse. Il trouva chez Mlle Gérard « une figurine antique et une tête de statuette », provenant du déménagement de l'hôtel de Thiers.

Le maître fut arrêté le 7 juin, 12, rue Saint-Gilles, dans une maison de « sinistre apparence » dit un journal désireux de dramatiser les choses, chez M. A. Lecomte, fabricant d'instruments de musique, où il logeait depuis le 23 mai, et non dans son atelier, comme certains l'ont pré-

tendu. On a dit aussi que les agents l'avaient trouvé dans un placard, où il étouffait, et d'où il se précipita, congestionné, criant : « Je me faisais vieux là-dedans; merci de m'avoir délivré. »

En réalité, il ouvrit lui-même sa porte, en bras de chemise, fumant sa pipe, et contesta d'abord sa personnalité, pour la forme :

— Il est vrai que sans cheveux et sans barbe, répondit l'officier de police, vous êtes à peu près méconnaissable; mais vous avez compté sans votre accent, qui vous trahit.

Le rôle politique de Courbet était achevé. On ne peut s'empêcher de le comparer à celui de David pendant la Révolution. La haine de celui-ci contre l'Académie le pousse à la Montagne. Il suscite contre elle la Commune des Arts (5 juillet 1793), et force sa vieille ennemie à se dissoudre. Il est nommé député à la Convention, le 17 septembre 1792, et fait supprimer la place de l' « ignare Suvée », comme directeur de l'Académie de France à Rome; la commission du Muséum est destituée; David devient le décorateur et l'ordonnateur des fêtes révolutionnaires. Le 20 juin 1790, il s'était associé à ceux qui projetaient de détruire le le monument élevé à la gloire de Louis XIV, sur la place des Victoires, mais en proposant de conserver les quatre statues qui en formaient les angles. Le 15 thermidor, il est emprisonné pour cinq mois; on l'emprisonne de nouveau jusqu'à l'amnistie de Brumaire, an IV (1796). L'empire lui réserve toute sa faveur; mais en 1815, il prend la route de l'exil, se fixe à Bruxelles, et y meurt en 1825.

On fit monter Courbet en voiture, et on le conduisit à la Permanence, pour faire constater son identité, puis au dépôt de la Préfecture, où il fut écroué sous le n° 24, et interrogé par M. Bérillon, commissaire de police du Palais de justice.

— Pourquoi vous êtes-vous associé à ces bandits ? dit ce dernier.

— C'était pour les maîtriser. Vous savez bien que je suis incapable de mal faire.

L'interrogatoire dura près d'une heure. Quand il eut fini, le greffier, lui présentant un crayon et une feuille, lui demanda de faire un dessin à son intention :

— Je n'ai pas le cœur à ça ! répondit-il.

Courbet réitéra ses déclarations, le lendemain, 8 juin, affirmant qu'il n'avait fait partie de la Commune que depuis le 20 avril, afin de pouvoir s'opposer « aux excès, qui pourraient survenir », et qu'il

n'acceptait pas « la solidarité des excès, qui ont été commis ». Une nouvelle perquisition fut faite, le même jour, dans la maison de la rue Saint-Gilles, gardée par deux agents. M. Lecomte déclara à M. Henry Dorville, commissaire de police, que, ne s'occupant pas de politique, il n'avait pas cru devoir refuser l'hospitalité à Courbet, qu'il connaissait depuis une vingtaine d'années, et qui passa les derniers jours à faire son portrait au charbon et à lire.

Le 14 juin, enfin, M. Gonet saisit deux tableaux, « l'un représentant des fleurs, l'autre une marine, et un album du département des Vosges », chez M. Chappuis, 11, rue du Jardinet, qui les gardait en nantissement de 330 francs de dépenses faites par Courbet à son restaurant.

Une lettre, écrite de Mazas à son beau-frère, montre Courbet découragé : « Je redoute la violence, l'emportement, les récriminations, les disputes et le mal qui s'ensuit ordinairement. J'aime mieux tout accorder et avoir la paix... J'espère que le public, ainsi que les journalistes, reviendront de leur idée. » Mais il a repris vaillance, à moins que ce ne soit pure bravade, dans une autre correspondance adressée, le 10 juin, de la Conciergerie, à Ornans : « Je dois rendre des comptes très sévères à la France de ma gestion sous le gouvernement du 4 septembre, ainsi que sous celui du 18 mars... J'espère lui faire voir ce que c'est qu'un homme, qui a eu à honneur de faire son devoir en toutes circonstances. » Enfin, il s'emporte contre le conseil municipal d'Ornans, qui ne craint pas de l'insulter ainsi que sa famille, et qui n'est « en droit de rien juger... avant de connaître. » Ce même jour, Alfred Bruyas écrivait au père de Courbet une belle lettre, toute de cœur, pour prendre sa part du « douloureux événement », et souhaiter que la bonne étoile du « cher grand peintre » ne l'abandonne pas en ces « moments de troubles et d'agitations ». Il ajoutait : « Pour ceux qui connaissent les convictions de Gustave Courbet, soit en art comme en politique, il ne saurait exister deux manières de voir quant à ses sentiments honnêtes et humains »

Le ton de cette lettre contraste avec celui de Champfleury, écrivant peu après aux parents de Courbet, que celui-ci « a commis une grande faute en s'associant à ce terrible mouvement insurrectionnel, dont il n'a pas pressenti les conséquences », et que lui et ses amis, tout en le plaignant, ne peuvent « l'excuser encore ». Il ajoute cependant que l'art le tirera de là, mieux qu'un avocat.

L'ordre d'informer contre Courbet fut signé par M. Appert, le 17 juin. Dans une lettre, adressée plus tard à un magistrat chargé d'instruire son procès, Courbet se plaint des « tabatières » où il est obligé de vivre avec sa nature pléthorique, sujette aux coups de sang et avec son inflammation d'intestins, de la « vermine » qui l'entoure et du voyage en voiture cellulaire, qu'on lui a fait faire de Paris à Versailles, pour revenir à Paris le 30 juin, menottes en main, et être exhibé dans les rues de la capitale. Il paraît même qu'à Versailles il fut insulté par des enfants, et qu'une jeune femme le frappa de son ombrelle.

Comme on pense bien, les caricaturistes ne se privèrent pas de plaisanter sur Courbet : Dans les *Figures du Zodiac*, Nérac consacre au peintre le *Taureau*, et l'engage à se méfier des Courbetures (26 juin) ; Cham (les *Folies de la Commune*, 1er juillet), propose, comme châtiment, de le nommer gardien de la colonne relevée ; on le défigure dans les *Portraits des membres de la Commune*, n° 3, les *Communards*, n° 3, les *Fantoches de l'Internationale* (5 et 19 juillet, 3 août), la *Commune de Paris* (25 août), les *Communeux peints par eux-mêmes* (28 octobre) ; enfin, Sdheier, dans ses *Souvenirs de la Commune* (4 août) dit que l'homme qui était, un jour, appelé à démolir la Colonne, devait commencer par être casseur de pierres.

Courbet employa ses loisirs à se disculper. Il écrivit à un magistrat, comme on vient de le voir, et se défendit d'avoir voulu prendre les deux statuettes de M. Thiers ; arrivé trop tard dans la maison de ce dernier, alors que la démolition était presque finie, il avisa ces deux terres cuites dans le plâtras, et les emporta, « en cas que M. Thiers attache quelques souvenirs à cela. » Pour la Colonne, il n'a cessé de demander qu'on en transportât les bas-reliefs aux Invalides. Si on peut prouver qu'il est l'auteur de sa chute, *il n'hésite pas à proposer au gouvernement de la relever à ses frais*. Ce sera une perte d'argent de plus, ajoutée à celles qu'il a déjà faites : son bâtiment de l'Exposition ayant été employé aux barricades, et l'atelier d'Ornans ayant été pillé et saccagé par les Prussiens. Le 19 juin, il s'adresse à M. Jules Grévy, président de l'Assemblée nationale, pour se plaindre de la méprise, où on l'implique, et des mépris injustifiés dont on l'accable; et il adresse une supplique à M. Jules Simon, ministre de l'Instruction publique, faisant appel à son témoignage. Le ministre a été

au courant de tout ce qu'il a fait dans l'intérêt des arts; il sait les démarches que le Président des Artistes a faites auprès de lui pour blinder l'Arc de Triomphe et les chevaux de Marly, « casemater » les objets du Louvre, mettre en caisses les statues et les tableaux; il sait la modération de ses actes, pendant son passage à la Commune, où il a toujours fait partie de la minorité, sacrifiant son repos et son avenir pour la conservation de l'art, alors que, comme tant d'autres, il eût pu s'enfuir à l'étranger ou en province, et revenir honoré. Mais Courbet entend se laver de toute accusation : et, comme il l'a déjà offert à MM. Dorian et Victor Lefranc, il offre encore à M. Jules Simon de vendre les deux cents toiles, qui forment maintenant toute sa fortune, et dont le prix servira à *relever la colonne*, quoiqu'on n'ait à lui reprocher que la pétition au gouvernement du 4 septembre : proposition imprudente que ses ennemis n'auront garde d'oublier!

Le 21 juillet, fut envoyé un mandat d'amener définitivement Courbet à Versailles. A ses souffrances physiques et morales s'ajouta la douleur très vive, que lui causa la mort de sa mère. Depuis l'accusation de son fils, la malheureuse dépérissait, affalée dans un fauteuil, pleurant et ne disant que ces mots :

— Mon fils est malheureux!

Bientôt elle mourut de langueur. « C'est mon pauvre père, écrit Courbet à ses sœurs, le 27 juillet, qui m'a appris le malheur irréparable, qui vient de vous frapper. Cette affreuse nouvelle, se joignant à la situation d'esprit dans laquelle je me trouvais déjà, m'a plongé dans le désespoir le plus profond. J'ai songé de suite à vous et à votre solitude, sans que je puisse aller vous rejoindre... mes chères sœurs, je me trouve moins à plaindre que vous. » Il leur annonce qu'il a choisi Lachaud comme avocat, et que tout le monde s'emploie à lui être utile, sauf le conseil municipal d'Ornans, contre lequel il manifeste une irritation extrême, et qu'il va « corriger sous peu... C'est égal, quand on s'est escrimé à faire le bien et qu'on est récompensé comme cela, c'est dur... » A sa sœur Zélie, il écrit, un autre jour qu'il réfléchit « très mûrement » à la direction qu'il doit donner à son affaire, « ce qui est de la plus haute importance tant pour mes intérêts moraux que pour l'histoire », qu'il écrit chaque jour à son avocat, et que, s'il perd son procès, il veut « au moins avoir le bénéfice d'une défense honorable et sans profession de foi napoléonienne de la part de ce dernier. »

Peu après, le 25 juillet, M. de Planet, agissant par ordre du général commandant la 1re division militaire, donna son rapport sur l'affaire de Courbet. Il se terminait ainsi : « En conséquence, notre avis est que le nommé Courbet, Gustave, soit traduit devant le conseil de guerre pour avoir : 1° participé à un attentat ayant pour but de changer la forme du gouvernement, et d'exciter les citoyens à s'armer les uns contre les autres ; 2° d'avoir usurpé des fonctions publiques ; 3° pour s'être rendu complice de la destruction d'un monument, la Colonne Vendôme, élevée par l'autorité publique, en aidant ou assistant avec connaissance les auteurs de ce délit dans les faits qui l'ont préparé, facilité et consommé. Crimes prévus et punis par les articles 87, 88, 91, 96, 237 et 258 du Code pénal ordinaire, et la loi du 27 février 1858. » Ce rapport est, d'ailleurs, d'une modération relative ; il reconnaît que Courbet vota avec la minorité contre la dénomination de Comité de Salut public ; qu'ensuite, il s'occupa surtout de sa mairie et de ses fonctions de directeur des Beaux-Arts ; que le décret de démolition de la Colonne avait été rendu avant son élection ; qu'il voulait transférer les bas-reliefs aux Invalides après déboulonnement, et non démolition ; et qu'il a proposé de la rétablir à ses frais, si on pouvait établir qu'il a été cause de cette démolition ; enfin, il ne fait point état du prétendu vol chez M. Thiers, et il note à son actif le fait de n'avoir point voulu laisser sortir du musée de Cluny, « sans avoir dûment constaté leur provenance », les caisses emballées pour être envoyées à M. du Sommerard, à Londres, comme celui d'avoir employé dans sa proposition le mot : déboulonner, et non de : démolir.

La maladie de Courbet empirant, on dut le transporter à l'hôpital militaire de Versailles. Une lettre du 27 août à sa sœur Juliette marque son contentement : « J'ai été très heureux d'être transféré dans cet hôpital ; je suis entièrement remis des souffrances des prisons cellulaires. La solitude affaiblit le cerveau. C'est trois semaines de gagnées sur le malheur. Je suis mince comme le jour de ma première communion ; tu seras étonnée. C'est la sœur Clotilde qui me soigne ; elle est extrêmement aimable pour moi, et me donne le plus de nourriture qu'elle peut, malgré la règle. Nous sommes au mieux.

Il se félicite d'avoir pour avocat Lachaud, que lui a « donné » M. Grévy, et qui a le « privilège d'avoir l'oreille de tous les partis », et il se berce d'illusions : « Tout va bien ; les choses et les griefs s'apla-

nissent, et, pour moi surtout, tout cela finira par me servir, je le prévois... La question de la colonne est entièrement disparue de dessus mon compte. Il ne me reste plus que d'avoir été de la Commune afin de pouvoir remplir ma mission. Avec cette autorité, j'avais cinq bataillons à ma disposition, et je leur dis : Manque-t-il quelque chose à tous les monuments de Paris ? Non. Alors, le moyen que j'ai employé pour arriver à mes fins, me regarde, et ne vous regarde pas. Du reste, je me fais honneur d'avoir appartenu à la Commune, malgré les inculpations, qui portent sur elle ; car ce gouvernement, en principe, ressemblant à la Suisse, est l'idéal des gouvernements ; il noie l'ignorance, et rend les guerres et les privilèges impossibles ».

Puis, il examine les solutions vraisemblables de son procès. S'il est condamné à la prison, il demandera de la convertir en exil. S'il est condamné à l'exil, il n'en rappellera pas, et ne sollicitera pas de grâce, pour éviter « que ceux qui ont eu l'aplomb de me poursuivre, après avoir rendu un service aussi éminent que celui que j'ai rendu, puissent se libérer vis-à-vis de moi à si bon marché ». Il veut se réserver la liberté de les accuser en tout temps. S'il est acquitté, il ira une quinzaine aux bains de mer, pour deux raisons : d'abord, parce qu'il a besoin de se baigner, n'ayant « pas pris un bain, cette année », et pour pouvoir de loin, avant de rentrer à Ornans, dire leur fait aux conseillers municipaux, dont la décision l'aurait fait fusiller, s'il n'avait pas été caché. Enfin, il recommande à sa famille, surtout à son père, de ne pas lui écrire avant huit jours, pour ne pas le compromettre. Le *Siècle*, auquel il les a abonnés, malgré qu' « il tremble comme une feuille », les renseignera. Castagnary, qui a eu connaissance de cette lettre, a ajouté en post-scriptum que, bien loin de trembler, le *Siècle* a été le premier journal à demander l'amnistie.

Courbet n'avait pas perdu son temps en prison, ni à l'hôpital. Aussitôt qu'il le put, il écrivit un volumineux mémoire destiné à renseigner Lachaud sur ses actions depuis le 4 septembre. On peut y glaner encore quelques détails, et les ajouter à tout ce qui précède. Le peintre fit rentrer au Louvre les tableaux dispersés par l'Empire « entre ses associés et partisans » ; inspecta les tableaux des Églises, propriétés nationales ; ordonna de blinder les fenêtres du Louvre, la fontaine des Innocents, etc. ; plaça des sentinelles à toutes les issues du Louvre, du Garde-Meuble, des Tuileries, du musée d'Artillerie, des Gobelins,

etc. Surchargé de travail comme il était, il ne touchait que 15 francs par jour, alors qu'il en dépensait 20 ou 25, surtout en voitures, ne pouvant « pas toujours aller à pied » ; il a reçu 315 francs, et on lui redoit encore 150 francs, dont il fait cadeau au gouvernement, et il se réserve de donner aux pauvres les 315 autres. Avec l'aide de M. Barbet de Jouy, il a aussi fait transporter au Louvre les tableaux de la chapelle des Tuileries, qui, sans cette précaution, seraient perdus à l'heure qu'il est. Pour la maison de M. Thiers, il s'y transporta avec Vallès, et trouva tous les objets d'art dispersés dans les allées et sur le gazon. Ils en firent des reproches à l'entrepreneur, M. Fontaine, qui avoua n'avoir pas dressé l'inventaire de tous ces objets, pressé qu'il avait été « par l'impatience du public ». Dans les appartements, des ouvriers étaient en train de démolir une petite chapelle en bois sculpté ancien, les bibliothèques, et les marbres des cheminées. Courbet fit remarquer qu'on aurait dû attendre son arrivée, et qu'il en référerait au Comité de Salut public. Puis, ayant avisé dans le plâtras deux petites terres cuites, une Livie, et une tête de Mercure casquée, il les mit dans un morceau de papier, et les emporta chez lui. Enfin, ils coururent au Garde-Meuble, et dirent au gardien qu'ils avaient le catalogue de la collection de M. Thiers, « quoique ne l'ayant pas », et qu'ils l'en rendaient responsable. « Nous nous en revînmes à notre pension [chez Laveur, rue des Poitevins], et, chemin faisant, nous fîmes de singulières réflexions sur les hommes et les choses. » Une fois de plus, il dit qu'il est resté à Paris, parce que là, et non à Versailles, était la place d'un homme de cœur.

Or, au moment où Courbet se donnait tant de mal pour éclairer l'esprit de ses juges sur ses véritables intentions, deux hommes de talent, qu'on ne s'attendait point à trouver en cette aventure, s'acharnaient après lui, en compagnie d'une tourbe de journalistes de bas étage. L'un, Alexandre Dumas fils, dans le *Nouvelliste de Rouen*, publia un article sur la vie à Versailles, après la Commune, que Henri Rochefort releva plus tard dans le *Réveil* du 19 février 1882 avec une verve particulière et vengeresse. La République, s'écrie-t-il, « a des générations spontanées, des éclosions subites de phénomènes imprévus, inanalysables, éphémères, gigantesques, ombres chinoises colossales, qui viennent gesticuler, pousser un cri et mourir en une minute sur un fond rougi par le feu et le sang. De quel accouplement fabuleux d'une

limace et d'un paon, de quelles antithèses génésiques, de quel suintement sébacé peut avoir été générée, par exemple, cette chose qu'on appelle M. Gustave Courbet ? » et qu'il appelle plus loin une « courge sonore et pointue ».

Emile Bergerat a fait rechercher depuis et détruire la fameuse brochure : *Sauvons Courbet!* parue chez Lemerre, en 1871, et vendue au prix de 50 centimes ; l' « achevé d'imprimer » est du 5 juillet. Il veut sauver le peintre, parce qu'

> Il appartient à la pathologie interne,
> Et ce fait est depuis longtemps accrédité
> Que, pour la profondeur de la stupidité,
> Si le puits est Hugo, Courbet est la citerne!

parce qu'il est l'ineptie immense, un mouton bicéphale, un cucurbitacé, etc. Donc

> Qu'il vive! extasié devant son ombilic!
> Les pouces sur le ventre à la façon des Carmes!
> Qu'on l'engraisse! et qu'ouvert nuit et jour au public,
> Il crève de vieillesse entre quatre gendarmes!

Malheureusement, deux brochures, bien intentionnées, mais d'une forme pitoyable : *L'Abolition de la peine de mort*, par Louis Braud (Toulouse, Sirven, 8°, 30 pages), et *Sauvons le Peintre!* par Frédéric Damé (1871, 8°, 7 p.), n'étaient pas de taille à pallier l'effet de ces deux libelles, non plus que celui d'autres mémoires anonymes.

Courbet faisait partie des dix-neuf membres de la Commune : Assi, Billivray, Ferré, Grousset, Urbain, Trinquet, Jourde, Verdure, Régère, Parent, Champy, Descamps, V. Clément, Rastoul, Ferrat, Lullier, Lisbonne et Arnold, dont l'affaire fut appelée la première, devant le 3e conseil de guerre de la 1re division militaire, séant à Versailles, sous la présidence de M. Merlin, colonel au 1er régiment du génie, qui témoigna des égards à Courbet en raison de son talent, et souffrit de le voir fourvoyé en cette bagarre.

La première fois que l'artiste comparut, tous les spectateurs furent frappés de sa métamorphose. « Il a complètement blanchi, écrit un reporter au *Journal de Lyon*. Sa barbe très courte, ses cheveux gris, un air maladif le rendent à peine reconnaissable. Il est abattu, il est

souffrant, il a bien perdu de sa robuste sérénité d'autrefois. » Certains eurent le cœur de rire, le voyant apporter chaque fois un petit coussin de cuir, qu'il plaçait sous lui ; ils ignoraient sans doute que, tous les matins, on le soignait pour lui permettre de supporter les fatigues de l'audience, en attendant l'opération inévitable.

L'interrogatoire de Courbet eût lieu le 14 août. Une pluie torrentielle vint rafraîchir un peu la salle d'audience, surchauffée par le soleil, et par une foule de témoins, de gardes et de spectateurs, entassés dans son exiguïté. Le maître entra le dernier, et s'assit à l'extrémité du quatrième banc, près de l'estrade du conseil. Me Lachaud obtint qu'il s'assit au premier banc, pour pouvoir communiquer plus facilement avec lui. La cour fit son entrée à midi et demi.

Aux questions de M. Merlin, Courbet répond qu'il est entré à la Commune pour la pacifier ; qu'il a proposé de transporter la Colonne aux Invalides, non de la démolir, qu'il eût été le sauveur de la maison de M. Thiers, s'il n'était pas arrivé trop tard ; qu'il n'a fait partie de la Commune que du 26 avril au 12 mai ; et que s'il en a signé une délibération le 22, c'est qu'il y était venu pour défendre un ami, comme il avait été décidé entre les membres de la minorité. Il n'a pas attaqué la Colonne comme un « monument de notre gloire nationale, mais comme un emblème de l'Empire et du despotisme », qui ne présentait, d'ailleurs, aucun intérêt artistique.

Alors commence l'audition des témoins. Joseph Duchou, concierge de la place Vendôme, crut voir Courbet avec une jaquette de drap noir ou bleu escalader la Colonne, le jour de la démolition, et lui donner le premier coup. Courbet fait remarquer qu'il ne porte que des redingotes noires, et que son ventre l'empêchait alors de monter aux échelles. Mlle Gérard déclare que le peintre a logé chez elle du 6 janvier au 21 mai, date où elle l'a prié de la quitter, pour qu'il ne fût pas arrêté chez elle, et que c'est un très bon garçon. Ce sont les deux seuls témoins à charge.

Les nombreux témoins à décharge sont presque tous présents, sauf M. Charton, directeur du *Tour du monde*, et député, qui témoigne par lettre de la modération de Courbet, de ses protestations contre les actes sectaires de la Commune, et de ses efforts pour défendre Chaudey.

M. Vialet, président de la Société d'assistance publique du VIe arrondissement, dont les gardes nationaux avaient, en son absence,

saisi les papiers, obtint, aussitôt son retour, leur restitution par l'intermédiaire de Courbet, qui blâma les gardes, et les chassa de sa mairie. M. Cazala, directeur du *Magasin pittoresque*, rend hommage à la bonté naturelle de Courbet comme homme privé, et à la modération de ses idées politiques libérales.

M. Abel Pavet de Courteille, professeur au Collège de France, dépose que Courbet est un homme très bon, inoffensif, incapable de violences et d'opinions plutôt fantaisistes que radicales. La femme de charge de M. de Choiseul constate que celui-ci est l'ami du peintre, qui lui a souvent procuré des passeports, et l'a empêché d'être arrêté. M. Barbet de Jouy, conservateur au Louvre, a eu d'excellents rapports avec Courbet, lequel a empêché qu'on prît les gardiens des Musées pour la garde nationale : le peintre désirait qu'aucun malheur n'arrivât aux collections, et son attitude a été très pacifique. M. Dorian, ancien ministre du gouvernement de la Défense nationale, affirme que Courbet est un artiste très intelligent, mais un politicien paradoxal et incompréhensible.

La pluie, qui fait toujours rage, empêche d'entendre les témoins, qui d'ailleurs parlent presque tous à voix basse. L'auditoire criant à chaque instant : « Plus haut! plus haut! » et s'énervant, le président suspend la séance à deux heures et demie pour un quart d'heure.

A la reprise, Jules Simon est introduit, en jaquette bleue, sans décoration. Il précise le rôle de Courbet, président des artistes et non fonctionnaire, puisque les fonctionnaires impériaux avaient été maintenus à leurs postes. Cette réunion d'artistes s'étant inquiétée du sort des collections, il l'autorisa à visiter les musées pour s'assurer de leur état de conservation, et il nomma une commission des Archives, qui ne trouva rien à blâmer. Courbet ne fut que le président des artistes, sans mandat officiel, ni traitement; et comme tel, il contribua à la préservation des objets d'art contre la guerre. Mais le vrai directeur des Beaux-Arts était, et est encore M. Charles Blanc. Le gouvernement avait autorisé Courbet à lui envoyer des rapports privés et directs, sans qu'il eût aucune autorité sur les fonctionnaires ; en outre, sa popularité était appréciée par le ministre comme une garantie possible contre les mouvements populaires.

M. Moreau, avoué, ayant engagé, le 9 mai, Courbet à quitter Paris, l'artiste s'écria :

— Le puis-je ? Ils me fusilleraient ! D'ailleurs, j'ai à veiller sur bien des choses en danger.

M. Etienne Arago, ancien maire de Paris, dépose qu'il n'a jamais vu en Courbet un homme politique, et qu'il ne l'a jamais aperçu dans les émeutes ni dans les manifestations. M. Ballot, directeur du *Droit*, et collègue de Courbet à la commission des Archives, nommée par le ministre, affirme que le peintre n'est pas méchant, qu'on le considérait comme un grand enfant, ayant deux toquades : la réorganisation de l'art, le déboulonnement de la Colonne, qu'il a contribué beaucoup, pour sa part, au salut des richesses artistiques, et qu'il n'a jamais été dangereux. M. de Chennevières, conservateur du Luxembourg, n'a eu que d'excellents rapports avec Courbet. Enfin, M. Camille Pelletan, du *Rappel*, certifie avoir reçu, pour l'insérer, la démission collective de la minorité communarde des mains d'Arnould, Arnold et Courbet. Celui-ci lui dit au sujet de la majorité :

— Ces gens-là sont des fous, qui jouent odieusement des rôles appris dans le répertoire de 1793.

L'audition des témoins s'acheva sur cette déclaration. Tous avaient été favorables à Courbet.

A l'audience du mardi 22 août, on incrimina Courbet de la disparition d'une statue d'argent, haute de 2 mètres, représentant la Paix, due à Chaudet, donnée à l'Empereur en 1867, et placée aux Tuileries. Mais, le samedi suivant, M. Merlin annonça que cette statue avait été retrouvée dans les caves du Louvre, où on l'avait cachée lors du premier siège. Un autre jour, M. Schneider, ancien officier, régisseur des palais de Saint-Cloud et de Meudon, écrivit que Courbet n'avait été pour rien dans le sauvetage des objets d'art de ces deux résidences, opéré avant l'invasion prussienne par le personnel, qui acheva de déménager ces objets, le 18 septembre, et de les expédier dans des voitures envoyées par M. Williamson, administrateur du mobilier national; il avait vu seulement vers le 10 septembre, M. Rochefort, qui ne trouva digne d'être enlevé que la *Sapho*, de Pradier, la *Nuit* de Follet, et un tableau de Nattier; mais le peintre fit observer qu'il n'avait alors dans ses attributions que Versailles et Fontainebleau.

Au cours d'une séance, le 17 août, Paschal Grousset apporta, en faveur de Courbet, son témoignage, qui eût dû lui être d'un très grand secours, et qu'il réitéra le 23 juin 1874, au *Times*, et le 7 avril

1878, à Castagnary, exonérant chaque fois Courbet de l'accusation d'avoir détruit la Colonne, et en revendiquant pour lui-même la pleine et entière responsabilité. Au secret depuis son arrestation, dans une cellule de la prison de Versailles, il avait été très étonné d'entendre, à l'audience, inculper le peintre de ce crime, et le commissaire Gaveau affirmer que Courbet avait pris à cette démolition la part la plus active. « Je demandai la parole, et je déclarai que Courbet était complètement étranger au renversement de la Colonne. Je racontai comment cette mesure avait été proposée, votée, exécutée. Par un hasard singulier, le projet de contrat, préparé par l'ingénieur, se trouvait dans mes papiers, annexé à mon dossier. Il en résultait, avec le dernier degré d'évidence, que Courbet n'avait été pour rien dans cette transaction décisive, et je ne pouvais supposer un instant que le moindre doute subsistât à ce sujet. » Or, tous les journaux « de la réaction » omirent de mentionner cette protestation. Le maître le fit observer, et le président lui dit de ne pas s'occuper de ce qu'imprimaient ou n'imprimaient pas les journaux, la chose n'ayant aucune action sur l'esprit des juges. Par cette « omission concertée », la presse de « ces temps misérables » paraît à Grousset avoir dépassé tout ce qu'il pourrait dire en ce genre.

Dans son réquisitoire, le commissaire Gaveau s'écria qu'il ne voyait pas « sans chagrin,... au milieu de ces hommes déclassés, que la paresse et l'envie ont rendus criminels, un artiste de grand talent ». C'est l'orgueil, la jalousie, qui l'ont entraîné dans cette voie. Il a participé à tous les actes de la Commune jusqu'aux dernières séances, et il manifesta toujours une haine « stupide » contre un « monument élevé à la gloire de nos armes,... devenu plus sacré en présence des calamités, qui venaient de frapper le pays ». Certes, le peintre n'est pas un internationaliste, mais il doit cependant supporter la responsabilité des actes de la Commune, et il est d'autant moins excusable que sa fortune, son talent, son rang élevé dans la société devaient le préserver de participer aux attentats criminels des hommes de désordre. Il appartient aux juges d'apprécier si le mérite artistique du peintre, et sa faiblesse de jugement, méritent quelque indulgence.

Me Lachaud présenta sa défense le 31 août. Il rendit d'abord hommage au talent du peintre, chef d'école, arrivé à la renommée par un immense labeur. On l'a dépeint orgueilleux ; c'est qu'il a conscience

de sa valeur ; jaloux ; mais de qui serait-il jaloux, puisqu'il est, de l'avis unanime, au premier rang ? politicien ; mais tous les témoins certifient qu'il n'a jamais fait de politique, grand enfant, capable de peindre de belles toiles, mais inapte à fonder une constitution. Il n'a jamais fait qu'un petit acte politique, quand il a refusé la décoration ; c'est qu'il estimait que la croix d'honneur n'est bonne que pour vous, militaires, qui la gagnez sur les champs de bataille. Depuis, en qualité de président des artistes, agréé par le gouvernement, il a contribué à sauvegarder nos riches collections. Membre de la commission des Archives, il a reconnu que l'administration des Beaux-Arts impériale n'avait en rien démérité. Patriote, il a écrit une lettre aux Allemands pour les dissuader de combattre la France. Le 18 mars, quand la guerre civile s'apprête à sévir, il ne songe qu'à une réorganisation de l'art, et au rétablissement des expositions publiques. Et lui, Lachaud, qui considère le 4 septembre comme un malheur public, cause du 18 mars, et qui ne cache pas ses regrets du régime déchu, il considère cette conduite comme très méritoire.

A la Commune, Courbet a été comme peintre, bien plus que comme citoyen. Qu'y fait-il ? Il proteste, d'abord, contre l'arrestation de Chaudey, et inculpe Pilotell. Il s'insurge contre la proposition de constituer un Comité de Salut public, et contre les titres empruntés à la Révolution de 93. Il n'est resté que quinze ou vingt jours dans cette assemblée ; s'il ne l'a pas quittée plus tôt, c'est qu'on menaçait de le fusiller.

On l'accuse de complot ayant pour but de renverser le gouvernement; mais il n'est entré à la Commune qu'un mois après l'avènement de celle-ci. On l'accuse d'avoir poussé à la guerre civile, en excitant les citoyens les uns contre les autres ; mais il n'a jamais fait entendre que des paroles de conciliation. Il a fait partie de la Commune, soit, mais c'était pour faire du bien, un bien incomparable ; car, si l'argent se retrouve, les artistes, qui ont peint les toiles splendides de nos musées, ne sont plus là pour les refaire. Ces deux crimes disparaissent donc devant le résultat.

Il ne reste plus, dans l'accusation, que deux délits : la destruction de la Colonne Vendôme, et l'usurpation de fonctions publiques. Celle-ci disparaît, puisque Courbet était « président des artistes », fonction officieuse, non directeur des Beaux-Arts, fonction officielle.

Quant à la destruction de la Colonne Vendôme, « odieuse et déplo-

rable mesure », l'attribuer à Courbet est un parti pris, qui est passé à l'état de légende, exploitée par les journaux, la caricature, presque tout le monde. Il a simplement voulu la déboulonner, non la détruire, et la déplacer. Il n'était pas membre de la Commune, quand le décret a été voté. Pour le surplus, il a protesté contre la destruction de la maison de M. Thiers ; c'est à juste titre qu'il a voulu savoir le contenu des caisses du musée de Cluny. Aussi un verdict de non-culpabilité s'impose, qui permettra à Courbet de reprendre sa place dans le monde des arts.

Edgar Monteil vit Courbet après cette plaidoierie, à l'hôpital militaire, où lui-même était gardé à vue. Le peintre, d'un air ahuri, se demandait encore pourquoi on le poursuivait. Puis, il se plaignit du bonapartiste Lachaud, qui ne voulait pas lui donner la main : « Quand je la lui tends, il me tourne le dos. Il ne veut pas me parler. Il envoie son fils pour s'entendre avec moi. » Enfin, il confirma qu'il ne comprenait la croix que pour les militaires, qui ont des épaulettes, un uniforme, des sabres et des éperons, mais pas pour les peintres.

Le jugement fut rendu le 2 septembre ; le conseil reconnaissait Courbet coupable « de s'être, dans le courant du mois de mai 1871, à Paris, rendu complice, par abus d'autorité, de la destruction de la Colonne de la place Vendôme, monument public », et le condamnait, à l'unanimité, à la peine de six mois de prison, et 500 francs d'amende, conformément aux articles 59, 60, 257 du Code pénal, et 267 du Code de justice militaire ; en outre, par l'article 139 du Code de justice militaire, il devait, sur ses biens présents et à venir, rembourser le montant des frais du procès au profit du Trésor public.

Son signalement portait qu'il avait $1^{m},680$, les cheveux et sourcils bruns, le front ordinaire, les yeux roux, le nez et la bouche moyens, le menton rond, le visage plein, et le teint clair.

— Ils m'ont tué, mon pauvre Monteil, s'écria Courbet; ils m'ont tué, ces gens-là, je le sens ; je ne ferai plus rien de bon !

Le lendemain, dimanche, 3 septembre, il annonce sa condamnation à ses parents : « Ces gens-là veulent donner une satisfaction au public. Lorsqu'on a eu prouvé que je n'étais en rien pour la destruction de la colonne, ils ont maintenu quand même que j'y avais participé, malgré les assertions des accusés eux-mêmes, et malgré le décret, qui avait été rendu avant mon entrée à la Commune. » Il pense

qu'il sera gracié, ou que sa prison sera transformée en exil. Les camarades ont été condamnés plus durement que lui, à la déportation, et deux à la mort. On croyait généralement qu'il serait acquitté.

Bientôt après, Courbet fut transféré à l'Orangerie de Versailles avec Monteil, Maroteau, Gromier, etc., où il eut à supporter les avanies du capitaine Serret de Lanoze, qui l'accusait de tenir des conciliabules, et menaçait de faire fusiller les perturbateurs. Il fit un croquis de la cour de l'Orangerie, bornée, à l'arrière-plan, par un vieux mur blanc, fleuri de giroflées, le long duquel des prisonniers se promènent, fumant une pipe, lisant des journaux, ou jouant au bouchon.

De l'Orangerie, le peintre fut ramené à Paris, le 22 septembre, pour accomplir sa peine à Sainte-Pélagie. On lui donna la cellule n° 4, dont l'ameublement se composait d'un lit en fer, de deux tables, et trois chaises, au premier étage, sur la cour de la Dette. Elle était spacieuse ; mais les auvents, placés au-dessus des fenêtres, pour empêcher les prisonniers de correspondre par signes entre eux, lui enlevaient de sa clarté.

— Pourvu, s'écria Courbet, que je me souvienne du soleil !

Par dérogation aux usages courants, les condamnés de la Commune ne furent pas placés dans le quartier des politiciens, au « Pavillon des Princes », mais parmi les condamnés pour délits communs. Grâce à son argent, le maître put vivre seul dans sa cellule, faire venir sa nourriture du dehors, aller se promener dans la cour, et recevoir des visites. Mais on l'obligea à revêtir le pantalon et la veste gris foncé, composant la livrée de la maison.

Tout cela lui est égal, écrit-il le 29 septembre à sa sœur Juliette; *ils* peuvent faire contre lui tout ce qu'ils voudront, « publier à son de tambour dans les rues, prêcher en chaire » ; ils n'arriveront pas à le faire déconsidérer. De nombreuses lettres de félicitations lui arrivent d'Allemagne, d'Angleterre, de Suisse ; seuls s'abstiennent les réactionnaires, « qui ont voulu absolument » que ce soit lui qui ait fait démolir la Colonne, « il faut passer par là ». Il va tâcher d'obtenir la permission de peindre ; peut-être lui accordera-t-on aussi de se faire soigner dans une maison de santé, chez Dubois. Que ses parents se tranquillisent donc, et s'abstiennent de venir à Paris. « Je ne pourrai encore pas être à la vendange cette année. Je songe à tout ce que vous faites, continuellement. »

A Mme Lydie Joliclerc, de Pontarlier, il exprime cette pensée de façon plus touchante encore : « Dans ces moments de solitude terrible, entre la vie et la mort..., on se reporte volontairement à son jeune âge, à ses parents, à ses amis. J'ai parcouru surtout tous les endroits que je parcourais avec ma pauvre mère, que je ne reverrai plus, chagrin profond et unique... J'ai revu dans le miroir de ma pensée les prés de Flagey, où j'allais avec elle aux noisettes, les bois de sapins de Reugney, où j'allais aux framboises... Je pensais aux gâteaux qu'elle me faisait cuire dans son four. C'est singulier : dans ces moments suprêmes, on pense aux choses les plus naïves. » Le conseil municipal d'Ornans a eu, à son égard, une conduite inqualifiable; sa décision criminelle a hâté la mort de sa mère, et aurait pu le faire fusiller, s'il n'avait été déjà en prison.

Quant à ses ennemis politiques, rien n'a pu les dissuader qu'il était la cause de la chute de la Colonne : « Il est difficile de faire le bien, constate-t-il avec mélancolie ; et l'on peut avoir de singulières récompenses, quand on oppose l'honnêteté, le dévouement et le désintéressement à la marche égoïste de la société. J'ai été pillé, ruiné, diffamé, traîné dans les rues de Paris, de Versailles, agonisé de sottises et d'injures. J'ai croupi dans les prisons cellulaires, qui font perdre la raison et les forces physiques; j'ai couché sur la terre, empilé avec la canaille dans la vermine, transporté et retransporté de prisons en prisons, dans des hôpitaux avec des mourants autour de vous, dans des voitures cellulaires, dans des cases où le corps ne peut pas entrer, avec le fusil ou le revolver sous la gorge, pendant quatre mois... Par surcroît de misère, nous passons à cette heure des mains des républicains du 4 septembre aux représailles des bonapartistes, qui s'emparent clandestinement du pouvoir. En un mot, il est impossible de décrire ce qui se passe. Je ne sais pas si la France va subir encore l'ignominie d'un nouveau régime napoléonien ; ce serait à quitter le pays, et à se faire suisse ; tous les gens de talent, et qui se respectent, quittent Paris, en ce moment. »

De nombreux amis venaient le réconforter dans sa tristesse ; un jour, il reçut plus de dix-sept visites. Sa sœur, Mme Zoé Reverdy lui apportait des fleurs et des feuillages, entre autres, certain jour, « un gros bouquet de houx, chargé de ses fruits rouges », et, c'est, en les voyant, qu'il songea à se remettre à la peinture. Il sollicita du

directeur de la prison l'autorisation de faire venir un chevalet, des toiles, des pinceaux et des couleurs; d'abord refusée, cette autorisation ne tarda pas à lui être accordée.

Il exécuta alors toute une série de fleurs et de fruits, avec un vif sentiment de leur beauté particulière, d'un modelé puissant, d'un coloris vigoureux, mais dans une manière sombre, qui rappelle celle de ses débuts; c'est que sa pensée et sa cellule étaient noires. Ce sont des pommes, des poires, des oranges, des chrysanthèmes, des dahlias, une assiette de chasselas, des grenades, des châtaignes, surtout de grosses pommes rouges, bien en chair, juteuses, et qu'il peignit avec amour, se souvenant des pommiers qu'il avait plantés dans son verger, à Ornans. Cette série admirable rappelle celle qu'il fit à Saintes, au parc de Rochemont, en 1863. Ici encore, il s'éleva du premier coup parmi les maîtres, à côté d'Eugène Delacroix, de Fantin-Latour et de Cézanne.

Il traita aussi la figure, malgré qu'il n'ait pu obtenir l'entrée d'un modèle à Sainte-Pélagie. Sur un album, il crayonna quelques scènes de la Commune, comme la fameuse réception des Francs-Maçons, les Fédérés à la Conciergerie. Puis, comme la solitude lui pesait, il peignit sur la muraille, à côté de son lit, une magnifique tête de jeune fille, avec une fleur dans les cheveux, qui semblait reposer sur l'oreiller; le directeur, abusé par ce trompe-l'œil, faillit se trouver mal à la vue d'une femme couchée dans le lit d'un prisonnier, puis il se mit à rire, son erreur reconnue. Il portraitura également le porte-clefs, petit vieillard à front bas, yeux bridés, marqué de la petite vérole, et au nez semblable à celui du chantre dans l'*Enterrement*. Il se portraitura lui-même en une excellente toile, conservée aujourd'hui à la mairie d'Ornans, où il s'est représenté en buste, avec un habit brun, une cravate rouge et un béret, de profil à droite, appuyé contre la grille de sa fenêtre, regardant la cour de Sainte-Pélagie, où les arbres sont frôlés par les rayons du soleil couchant.

Courbet avait eu aussi l'idée de représenter Paris, vu des combles de sa prison; mais le général Valentin lui refusa la permission, sous prétexte qu'il n'était pas là pour s'amuser. Le maître fit part de ses regrets à un de ses amis, artiste de Dijon, qui était venu le voir, au moment où la réponse lui fut apportée : « J'aurais peint cela dans le genre de mes marines, avec un ciel d'une profondeur immense, avec

ses monuments, ses maisons, ses dômes simulant les vagues tumultueuses de l'océan... » Idée assurément intéressante et unique, Courbet n'ayant jamais eu, avant, ni après ce moment, la pensée de faire une part à Paris dans son œuvre de paysagiste.

Une lettre, datée du 28 décembre, à Mme Dupin, une amie fidèle, à laquelle il venait d'offrir un tableau d'*Oranges et Grenades*, ap-



Pommes et oiseaux.

prend que sa maladie a empiré, et qu'il va être obligé de se faire opérer par Nélaton. Il espère que l'opération réussira : « Ce serait trop malheureux qu'après avoir esquivé les fusillades acharnées après mon existence, je succombe à la chirurgie. » Des « sommités généreuses », comme dit Carjat, obtinrent sur la demande de Nélaton, lui-même, que le peintre fût transporté, comme prisonnier sur parole, dans la maison de santé du Dr Duval, 34, avenue du Roule, à Neuilly,

qui le reçut avec une amabilité, à laquelle Flaubert, Bouilhet, Gustave Mathieu avaient déjà rendu d'amicaux hommages.

De chaudes amitiés, comme celles de Boudin, qui lui écrivit le 2 janvier une lettre pleine de cœur en son nom et en celui de Monet et de Gautier, celles du comte de Choiseul, et même de la famille Laveur, vinrent lui souhaiter la bienvenue en cette demeure.

C'est un « Paradis », écrit-il à ses parents, le 4 janvier. Il n'a jamais été aussi bien de sa vie, dans une belle chambre, avec un grand parc pour se promener; il prend ses repas en famille, il y a souvent des invités ; le temps passe vite en conversations et en peinture ; les sept dernières semaines de sa captivité vont filer comme le vent. Le prix de sa pension est de dix francs par jour. Son idée de demander Nélaton a été excellente, car on ne pouvait rien refuser à ce chirurgien : « J'aurai eu à mon secours les deux plus fameux hommes de Paris : MM. Lachaud et Nélaton; les journalistes de la réaction sont furieux ». Bientôt, il sera guéri pour le restant de ses jours. L'autorisation a été accordée facilement, car les gens au pouvoir souffraient de le savoir en prison, sentant bien, que, à Paris, qu'ils avaient quitté, il avait fait « leur ouvrage », le laissant, ensuite, accuser, pour qu'on ne les accusât point eux-mêmes, se servant de lui comme d'un plastron. Il est quitte « de ces ignobles prisons » ; mais, « en bonne justice, s'écrie-t-il, je méritais une récompense nationale, car les arts, et les choses, qui étaient à ma charge, seuls n'ont pas souffert, et n'ont pas été touchés, grâce à moi ; car je suis aimé du peuple de Paris ».

A propos des « désastres » de son atelier d'Ornans, il trouve les évaluations de son père tout à fait insuffisantes; qu'est-ce qu'une somme de 3.000 francs pour ce qu'il contenait? Et encore pour avoir 3.000, il eût fallu déclarer 12.000. « Ensuite, cela n'est pas exact. Cette collection de serpents dépouillés vaut déjà son estimation, et au delà. Ensuite, s'il me manque des toiles peintes, c'est bien autre chose. J'avais aussi une collection de livres dans un petit buffet sculpté, livres qu'on m'avait donnés à cacher (un ami de Besançon), qui est très importante, qui valait encore plus de 3.000. Les meubles de Mazeron valaient 6.000. — Voici les tableaux que je me rappelle : le *Portrait de Zélie*, mon *Portrait à la pipe*, un autre sur bois, une tête de femme espagnole, une tête de femme couchée, une femme

assise dans un paysage et des fleurs, une femme qu'on coiffe, grande toile, des amoureux au bord de l'eau, une soirée de village, deux tableaux, mon médaillon en plâtre, — une pendule Louis XIII, des figurines espagnoles, une collection d'armes indiennes, une pipe en pierre précieuse, un pistolet espagnol, une trompe de chasse, une lampe avec réflecteur, un hamac en aloès, une tente militaire, des cartons de photographies de femmes nues dans mon pupitre, une glace à cadre noir espagnol, des peintures au plafond, des outils de menuisier et de jardin, des chenets en fer, un bain de pieds en cuivre, un grand portefeuille en cuir rouge à fermoir, — mon portrait de profil est chez Chabot [le menuisier], — une psyché à glace, un paravent avec panneau peint, une grande pièce de soie rouge, des porcelaines, vases et assiettes à coq, cages d'oiseaux, un sommier élastique, un poêle en fonte, un en faïence, des bois de cerf et de chevreuil, un plat à barbe en écaille, un mannequin, des harnais, deux bancs de jardin, deux échelles en planches, une baignoire, une rondotte [bassinoire], une garniture de chambre de moire antique Pompadour, une collection d'oiseaux exotiques dans l'armoire à glace, et des soieries, une collection de papillons, deux fusils, une boîte à fusil avec assortiment, deux tableaux, une Diane, un Faune, une Académie, des tableaux flamands, des têtes de femmes. Tous ces portraits valent beaucoup d'argent ; rien que le portrait à la pipe, vaut déjà 4.000 francs... ; des pipes en écume, mes lettres dans des armoires des murs... Il y a pour 15 ou 20.000 francs de peinture, au moins... Si chez Folletête, ils voulaient vendre leur petite place, ce serait peut-être le moment d'acheter. On mettrait la statue du *Pêcheur* dans un petit jardin, pour consacrer la chose ».

La fin de la lettre montre que la blessure profonde, piquée par le conseil municipal d'Ornans, n'est pas cicatrisée ; elle ne le sera jamais. L'énumération du bric-à-brac de l'atelier montre aussi combien Courbet attribuait d'importance à des choses, qui n'en valaient guère la peine. Or, jusqu'à sa mort, il témoignera à des insignifiances un intérêt semblable. Plutôt que de s'attacher seulement à sa réhabilitation et à la sauvegarde seule de sa peinture, on le verra se tourmenter de minuties, compromettant son repos, s'énervant inutilement, laissant sa barque faire eau de toutes parts par de petites et de grandes fissures, et ne prêtant pas aux unes une attention moindre qu'aux

autres. Il voulait être philosophe, et manqua toujours de philosophie.

Cependant l'opération pour laquelle il était entré chez le Dr Duval eut lieu à la fin de janvier. Elle dura trois quarts d'heure. Nélaton était assisté de son fils, de M. Auger, prosecteur des hôpitaux, et de M. le Dr Duval. Contrairement au dire des journaux réactionnaires, le peintre la supporta avec un grand courage, refusant même de se laisser chloroformer.

— Ah ! mon ami, quel artiste que ce Nélaton ! cria-t-il à Carjat, qui venait le voir, le lendemain. Quand il a eu fini, c'est pour le coup que j'ai cru voir les anges !

Il se distrayait en peignant. Le 1er janvier, Mme Duval lui ayant offert des oranges en branches, il lui offrit, le soir, un petit tableau qu'il en avait fait. Il fit encore une *Table de salon couverte de fruits*, une *Table de jardin* dans la même condition ; des *Roses trémières* dans un vase de cuivre, pour M. Reinach : des *Pommes rouges* pour le même amateur ; d'autres pour Boudin ; des *Pommes rouges et blanches*, à côté d'un faisan doré (Mlle Juliette Courbet) ; des *Fleurs de Pêchers* (M. Gautier).

Ce furent aussi le *Portrait de M. Coquelin ;* le *Cheval anglais*, de M. Duval ; un *Paysage*, pour M. Nélaton, qui avait refusé tous émoluments pour son opération ; une *Marine de Saint-Aubin* (M. Auger) ; une *Marine d'Étretat* (M. Jacquette) ; la *Truite* (M. Pasteur) ; une *Tête de Gipsy* et les *Bords de la Loue* (Mlle Pellini) ; le *Portrait de M. Pasteur* (M. Pasteur) ; *Marine*, gros temps ; *Marine*, printemps (M. Duquesne), etc., au total 41 toiles, compris celles de Sainte-Pélagie.

En février, M. Durand-Ruel reçut la *Paysanne avec des fleurs ;* les *Trois anglaises à la fenêtre*, ravissante toile où les carnations et les chevelures différentes font une délicate harmonie ; la *Tête de femme blonde ;* la *Femme à la chèvre*, revenant, dans la neige, sous le faix d'un fagot ; une *Femme lisant ;* la *Bergère avec ses moutons et ses chiens* (réplique de la *Bergère Bretonne*) ; la *Source de la Loue ;* le *Grand Chêne*, de Flagey ; *Allée*, à l'automne ; *Chasseurs*, effet de neige ; une *Vague ;* une petite *Marine ;* une *Femme avec un chat blanc ; Chasseur sous bois ; Marine ; Environs de Fécamp ;* une réplique du *Château d'Ornans ;* une *Vague ;* une *Vague, mer grosse ; Corbeille de fruits*, dans un

paysage; *Table avec fruits dans un salon; deux panneaux de Sainte-Pélagie*, avec des fruits; *Fruits sur table; Femme lisant une lettre, devant des dahlias; Paysage*, eau et rocher; une *Chasse*; le *Vieillard de Bicêtre;* la *Sorcière*; le *Portrait de Rembrandt;* un groupe de *Pommiers et de Châtaigniers*; le tout pour une somme de 57.000 francs environ d'estimation.



La grotte de la Loue.

C'est le 2 mars que Courbet acheva de purger sa condamnation ; dix jours avant, il avait versé 6.850 francs pour les frais du procès, auxquels il avait été condamné solidairement avec ses coinculpés, mais que lui et Régère seuls acquittèrent. « Il ne compte point rentrer de longtemps encore dans son atelier, dit une petite note du *Rappel*. Il reste à la maison Duval, habitué qu'il est au jour doux et fin d'une petite chambre, que frôlent les jeunes pousses des lilas d'un jardin

à demi abandonné. » Une exposition d'une trentaine de tableaux chez Durand-Ruel fêta la libération de l'artiste.

Un journaliste, M. G. Puissant, le visita, le lendemain, et le trouva très amaigri : la majesté du ventre a disparu, le gilet et la vareuse dansent sur la chair; le teint a pris des teintes safran, blanches, presque bleuâtres; le front est ridé, la cornée de l'œil rayée de fibrilles jaunâtres, la barbe saupoudrée de farine; mais la pupille est toujours veloutée, la lèvre narquoise, et le rire sonore ; son ironie et son insouciance lui sont restés. Il en faut pour supporter toutes les avanies qui lui sont arrivées : la prison, le vol, le pillage de son atelier d'Ornans, où les Prussiens avaient fait une écurie pour cent chevaux, et une tabagie.

Pour le moment, il travaille à force dans sa chambre-atelier, où les pommes, poires, coings, oranges roulent sur les meubles. Ce jour-là, il brossait *Un tas de pommes rouges au pied d'un arbre*, toile destinée au Salon. A côté, il y a une *Corbeille de fruits*, sur un fond de feuillage roux; une *Grappe de Chasselas*, « si friande et si vivante que les mouches viendront s'y frotter »; la *Tête de Roussotte*, peinte à Sainte-Pélagie, ébouriffée sous une poignée de dahlias soufre, violets, carminés, liserés de pourpre, d'orangé, un éblouissement de tonalités claires, transparentes, mousselineuses »; l'*Étude de Cheval anglais* « avec sa plaquée de lumière soyeuse au flanc », une bête râblée et solide, comme Alfred de Dreux lui-même n'en a jamais peint. Aujourd'hui, l'idée fixe de Courbet « est de marcher, de courir, de respirer à pleine poitrine, de se vautrer dans l'herbe... Il voudrait prendre la terre des champs à poignée, la baiser, la flairer, la mordre, donner des tapes sur le ventre des arbres, jeter des pierres dans les trous d'eau, barboter à même le ruisseau, manger, dévorer la nature! » Il n'est pas fait mention, en cet article, d'un *Portrait du général Cluseret*, que Courbet dut exécuter, cependant, à cette époque.

Dans une lettre du 3 mars à sa sœur Juliette, Courbet lui confirme qu'il n'a jamais été mieux qu'à Neuilly; voici que, dans le parc, « les arbres commencent à feuiller. » Il y restera encore pour laisser s'apaiser le bruit autour de lui, peindre et vendre, afin de réparer ses désastres, et y attendre que la saison soit plus avancée et propice aux voyages. Des visites très nombreuses lui prennent une partie de

son temps ; des Suisses de Fribourg et de Neuchâtel sont venus l'inviter à aller se reposer dans leur pays; les félicitations et souhaits continuent à affluer. Son opération a très bien réussi; le voilà débarrassé pour la vie.

Il serait donc heureux, s'il ne lui était arrivé un malheur très décourageant. « Une partie des tableaux, que j'avais cachés, passage du Saumon, dans les caves, m'ont été volés pendant ma captivité ; deux caisses énormes des plus beaux sont parties pour l'Amérique. Le voleur est M..., régisseur de ce passage, qui emporte aussi 350.000 francs à Nubar-Pacha, qui était le propriétaire. Pour moi, c'est une perte de 150.000 francs au moins. » Ainsi donc, il a été volé partout : rue Hautefeuille, rue du Vieux Colombier, à la Villette, à Ornans ; s'il y ajoute « les souffrances et la mort » de sa mère, les chagrins de sa famille, et son emprisonnement, on conviendra qu'il n'en faut pas plus pour vieillir. « C'est cet ignoble Napoléon, qui est cause de tout! » Et le sort est d'autant plus injuste pour lui qu'il a lutté pendant vingt ans pour détruire ce régime.

Parmi les toiles se trouvaient la *Mère Grégoire;* le *Paysage de bois mort;* le *Lièvre forcé*, etc Il réussit bientôt à faire rentrer au bercail la *Fileuse bretonne*, dont le ciel bouillonnait « de rose, de gris perle, de lilas, de nuances laqueuses et nacrées », d'une délicatesse extrême ; le *Rembrandt*, et le *Franz Hals;* la *Cueilleuse de fleurs;* le buste du *Mendiant;* et la *Mer orageuse*.

Une grosse déconvenue allait se joindre à tous ces ennuis. Courbet avait envoyé au Salon la *Femme vue de dos*, autrement dite la *Femme de Munich*, et les *Pommes rouges sur une table de jardin*. Une lettre, écrite le 17 avril par M. Buon, inspecteur des Beaux-Arts, chef du service des Expositions, informe Courbet qu'ils « n'ont point été admis par le jury ». Celui-ci était composé de MM. Baudry, Bonnat, Pils, Brion, Meissonier, Jules Breton, Delaunay, Robert-Fleury père, Cabat, Rousseau, Fromentin, Jalabert, Dubuffe, Gustave Boulanger et Vollon, peintres, auxquels l'administration avait adjoint MM. Maurice Cottier, Larrieu, député, Robert, directeur de la manufacture de Sèvres, et Louis Viardot. Une discussion très vive s'engagea sur ce sujet. Quand on passa devant les œuvres de Courbet, Meissonier s'écria :

— Messieurs, ce n'est pas la peine de regarder cela ; il n'y a point

ici une question d'art, mais une question de dignité. Courbet doit être exclu des Expositions; il faut que désormais il soit mort pour nous.

Et à l'appui de ses dires, il fit remarquer que la *Femme de Munich* avait été peinte parmi les ennemis de la France, et que les *Fruits* étaient faussement datés de Sainte-Pélagie, puisqu'ils avaient été peints dans le parc de Neuilly. Eugène Fromentin s'éleva contre cette théorie avec une vigueur particulière, soutenant que la mission des jurés devait se borner à juger le mérite des tableaux, sans s'occuper de la signature. Dix-huit voix contre la sienne, et celle de Robert Fleury désapprouvèrent sa noblesse et sa grandeur d'âme, et s'associèrent pour cette œuvre d'injustice, de petitesse et de haine. Les artistes ne pardonnaient pas à Courbet son indépendance et ses succès. Lorsque Castagnary avait proposé à Daubigny de provoquer une adresse en sa faveur, avant le procès de Versailles :

— Nous récolterons trois signatures, avait répondu le paysagiste ; la mienne, celle de Daumier et celle de Corot ; pas une de plus.

La décision du jury souleva de bruyantes polémiques. Tous les journaux bien pensants couvrirent Meissonier d'éloges ; entre tous, se signala Francisque Sarcey, qui termina son article, intitulé : *La Grosse Courge :* « Il faut qu'il soit puni, lui qui est si amoureux de renommée, par le silence public. Pour tout autre qui eût fait ce qu'on lui reproche, l'oubli serait une grâce. Ce sera pour lui le châtiment. » Il convient de faire observer que le même jury refusa des peintures de Gustave Doré et de Puvis de Chavannes.

Jules Noriac, sous le titre : un *Jury légendaire*, le lui fit remarquer non sans malice, et avec d'autant plus d'effet qu'il n'était pas des amis de Courbet. Ernest d'Hervilly, dans l'*Eclipse*, plaisanta spirituellement le *Conseil de guerre de l'Exposition des Beaux-Arts*. Lockroy, au *Rappel*, traita Meissonier de colorieur de photographies, et rappela qu'il avait été le peintre attitré de Napoléon III. Un dessin du *Grelot*, ayant pour texte : *On n'entre pas*, fut saisi. Charles Blanc lui-même, en sa qualité de directeur des Beaux-Arts, désapprouva cette mesure d'une manière détournée, en écrivant, le 10 avril, à la *République française*, « que le jury, qui a refusé ces tableaux, est un corps indépendant de l'administration, et que le directeur des Beaux-Arts ne saurait être rendu responsable de délibérations et de décisions, auxquelles il est absolument étranger ».

Mais c'est Castagnary, qui, dans le *Siècle* lança la plus virulente réplique. « Meissonier a dit ce qu'il pensait. Pour lui, Courbet est une monstruosité. Courbet n'a pas compris que, dans une époque de banquiers et de filles, on ne devenait grand qu'à la condition de rapetisser les tableaux... Courbet n'a pas deviné le rôle que la photographie peut jouer dans la peinture, les services qu'elle rend, et combien elle dispense d'invention. Ce n'est pas lui non plus qui eût imaginé jamais que, pour rendre les personnages plus intéressants, il suffisait de les habiller en costumes Louis XV. Courbet se croit obligé d'être de son temps et de peindre son époque ; il fait de grandeur naturelle ; dans la facilité prodigieuse de son art, il aborde tous les genres, se montre aussi fécond et aussi varié que la nature. De plus, il est indépendant. Il a refusé la légion d'honneur, où Meissonier est commandeur; il eût refusé de peindre l'*Empereur à Solférino*, que Meissonier a fait ; il n'a jamais dîné aux Tuileries ou chez la princesse, où a dîné Meissonier... » La riposte était vive, autant que directe.

Pour faire le public juge du différend, Courbet exposa les *Fruits*, chez M. Durand-Ruel, rue Laffitte, et la *Femme de Munich*, à la galerie Ottoz, rue Notre-Dame-de-Lorette. Les deux tableaux y attirèrent une foule de curieux et d'amateurs. On trouva les pommes admirables, et des critiques comparèrent la *Femme nue* à l'Antiope du Corrège.

La vente de la collection C., qui eut lieu peu après, dut consoler Courbet de son échec. La *Vague* atteignit 17.000 francs; la *Falaise d'Etretat*, 13.000; et 1.650 une petite *Marine* « où la mer se confond, à l'horizon, avec les nuages par d'insaisissables passages de tons ». Plus tard, Mme Jacobi acheta 3.205 francs, l'*Intérieur de Forêt*, du Salon de 1859 ; et MM. Christie et Marson, à Londres, vendirent une *Forêt* 200 guinées.

Cette année, parurent aussi les *Misères des Gueux*, par Jean Bruno, à Paris, à la Librairie Internationale, et à Bruxelles, chez A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie. C'est une histoire rustique, dont les événements se passent dans la vallée de la Loue, et qui fut illustrée de soixante dessins, inspirés des œuvres de Courbet. Ce sont les *Casseurs de pierres ;* la *Source de la Loue*, avec le moulin à droite ; les *Chasseurs dans la neige*, celui de droite battant son chien de son bâton ; *Marche à gauche*, paysan botté, coiffé d'une casquette, incer-

tain sur la route à suivre ; le *Mendiant ;* les *Lévriers* (de M. de Choiseul) ; le *Père Lamadou et la mère Bérésina*, ou *Jeannot, marchand de mort aux rats*, de la brochure sur la *Mort de Jeannot ;* le *Pré-Bas* ou la *Sieste*, avec une jeune fille assise au premier plan ; *Proudhon et ses enfants*, sans Mme Proudhon ; la *Remise des chevreuils;* l'*Assaut aux Capucins*, déjà paru dans la *Mort de Jeannot ;* le *Petit cerf à la Fontaine ; Louise chez sa Tante*, jeune fille coiffée d'un bonnet de dentelles, jouant avec un chat ; la *Falaise de Brouville* ou de *Saint-Aubin*, avec les enfants de M. Fourquet ; la *Petite Kilbi* ou la *Jeune fille au hamac ; Lazare et miss Anne*, ou les *Amants à la campagne ;* la *Mort de Musoni* (*L'Homme blessé* du Louvre) ; *Clotilde*, jeune femme à la poitrine nue, sur laquelle elle ramène une draperie ; *Lazare dans un cachot à Santa-Fé* (ou le *Prisonnier du dey d'Alger*) ; *Lady Roberston* (ou la *Femme aux Bijoux*) ; *Il était fou de terreur* (ou le *Désespoir*) ; *la Tempête commençait*, *Marine* d'Étretat, avec trois barques à voiles ; la *Directrice de la Banque noire* ou la *Dame de Francfort* dans un parc ; la *Plage était sombre*, *Marine*, avec deux barques, dite : *les Roches noires*, de Trouville ; l'*Espion contrebandier*, à cheval, le long de la mer, près de la falaise ; la *Fontaine des Nymphes*, un des *Puits noirs ;* le *Garde-chasse de Louis de Prauville* ou le *Père Maréchal*, maréchal ferrant à Amancey ; la *Cascade de Varlans* ou *Pont de la Baraude;* l'*Agonie de l'Aveugle* (la *Mort de Jeannot*, déjà en tableau, et dans la brochure) ; le *Torrent de la Roche*, ou *Vue de la Loue*, environs d'Ornans; *Éloi la pipe aux lèvres*, ou *Portrait de Courbet*, dit le *Courbet à la pipe* de la collection Bruyas ; les *Chiens voulant s'emparer du gibier*, semblables à ceux de la *Curée; Isaure et son amie* (les *Demoiselles des bords de la Seine*) ; *Alice à la serre* ou *jeune fille arrangeant des fleurs*, peinte en Saintonge, à Rochemont ; *Isaure en bacchante*, en buste, cheveux embroussaillés, portant une chevrette dans ses bras ; le *Village de Villeneuve* (ou *Pont de Scey*) *; Mme Gervais*, plus connue sous le nom de *Mme Grégoire*, offrant une fleur ; *Judith dans la campagne* ou les *Demoiselles de village ; Judith attachant ses cheveux*, qui est la Jô ou la *Belle Irlandaise ; Yvonne gardant ses moutons*, ou la *Fileuse Bretonne*, de la collection de Mlle Courbet ; la *Veuve au fagot* (coll. Castagnary), entre une petite fille et une chèvre, sur la

neige; le *Carrefour des Sorciers ; Isaure caressant son perroquet*, (c'est la *Femme au Perroquet*) ; *Marcel revenant de Villeneuve*, cheval monté par un chasseur, et cherchant son chemin dans la neige; le *Vicaire sonnant la messe*, dessin des *Curés en goguette ;* le *Cheval arrêté par le chien*, ou l'épisode de chasse à courre, que Courbet a intitulé : *Cheval de chasse sellé et bouledogue en forêt; Elle feignit de dormir*, ou la *Fileuse endormie*, de la collection Bruyas ; la *Veuve Pourchef s'affaissa au coin d'une borne*, ou *Jeannette mise à la porte du couvent*, dessin de la *Mort de Jeannot ; Il ne vidait son verre que pour le remplir*, vieillard tenant un verre d'une main et une bouteille de l'autre (le *vieux Vigneron*) ; le *Bief de Duranvaux*, qui est le *Cerf aux écoutes*, donné par Mme Boucicaut au Louvre ; les *Gens de Villeneuve revenant de la foire*, ou le *Retour de la foire ;* le *Charlatan Ratapouf*, sous la forme du *Portrait de Courbet à la ceinture de cuir* (bévue qui ne manqua pas d'être exploitée contre le peintre) ; le *Conscrit dans les bois*, ou le *Départ du conscrit*, dont Mlle Courbet possède un dessin ; *Madame Ratapouf dans sa jeunesse*, ou la *Jeune fille aux mouettes*, sur le bord de la mer; la *Fiancée de la mort*, collection de Mlle Courbet, avec sa tête inclinée, d'une pâleur mate, comme si le sang n'y circulait déjà presque plus ; les *Lutteurs Tob et James*, ou les *Lutteurs* des Champs-Elysées ; la *Bête venait d'être abattue*, ou le *Hallali du Cerf*, du musée de Besançon ; la *Diligence dans la neige* ; *Bonjour, Monsieur Courbet.*

Il serait trop long de raconter l'histoire des *Misères des Gueux*, dont le récit, d'ailleurs, n'intéresse ce livre que par son illustration ; cependant, il convient de remarquer que Courbet en personne, paraît à la fin pour annoncer le prochain mariage d'un poète « démissionnaire », d'un noble caractère, qui a lutté jusqu'au bout contre sa passion, avec Mlle Judith Pourchef, et qui a subi toutes les avanies possibles et imaginables dans son village. Il faut admirer toute l'ingéniosité, dont a fait preuve l'auteur, pour écrire un roman où soixante sujets de l'œuvre de Courbet, si variés, aient pu entrer. La gravure, anonyme, en est d'ailleurs, assez mauvaise. C'est la même librairie, qui publia La *Mort de Jeannot*, les *Curés en goguette*, illustrés par Courbet, l'*Histoire contemporaine*, de Vermorel, et le *Procès de la Commune*, en volumes illustrés.

A des sollicitations pressantes de sa famille, Courbet, répond le 1[er] mai qu'il ne peut point encore aller les voir, ayant retrouvé la piste de son voleur. Il annonce les meilleures nouvelles ; depuis quatre mois qu'il est chez « le Père Duval », il a fait cinquante tableaux, tous vendus ; il y a à son égard, « une réaction formidable », et il aura « raison sur toute la ligne ».

Il se reprenait à flâner dans Paris, mais avec circonspection, bien des personnes affectant de ne pas le reconnaître, ou de trop le reconnaître. Il retrouvait ses anciens amis, aussi chauds que par le passé, chez Frontin, à la *Cave*, où se réunissaient Carjat, Castagnary, Ranc, Spuller, et Adrien Hébrard. Puis, soudain, une fringale le prit de retourner au pays. Mais ce ne fut pas sans émotion qu'il quitta sa calme retraite de Neuilly, où il avait vécu choyé et gâté :

— Vous êtes un rude brave homme, dit-il au D[r] Duval, en prenant congé et en le remerciant, les larmes aux yeux. Ah ! si vous pouviez redresser le moral des hommes, comme vous faites de leurs membres, vous seriez un autre socialiste que mon ami Proudhon !

A Besançon, les amis du peintre fêtèrent son retour. Deux incidents, cependant, marquèrent son séjour dans cette ville. Le *Gaulois* et le *Moniteur* accusèrent le procureur général près la Cour d'appel de s'être promené dans les rues au bras de Courbet : « La magistrature, écrit le *Moniteur universel*, a d'autres devoirs, dans le temps où nous vivons, que de couvrir les Révolutionnaires en affichant avec eux des relations qui justifient bien des inquiétudes sur l'état moral de notre société. » Le procureur plaida que, s'il avait été vu devant l'hôtel du Nord près de Courbet, c'est qu'il ne le connaissait pas.

Enfin, à une réception au Cercle des Canotiers, où le peintre comptait une majorité d'amis, un épicier brisa son verre, pour ne pas boire avec un communard. Aussitôt, un fabricant d'horlogerie, M. Paul Chopard, s'occupa de rechercher des signatures pour provoquer une assemblée générale de la Société, et arriver à faire expulser l'insulteur, lequel s'est naguère suicidé.

De Besançon, Courbet s'en fut à Maizières, chez le D[r] Ordinaire, dont le fils, Marcel, était son élève. Il se reposa quelques jours dans leur riante villa, sur les bords de la Loue, non loin de la tour Saint-Denis, du miroir de Scey-en-Varais, et de la Roche Oraguay. En

souvenir de cette hospitalité, il offrit à M. Ordinaire un tableau de *Champignons*, qu'il lui dédia.

C'est le dimanche, 26 mai, que le peintre revint à Ornans, accompagné de son père, de la famille Ordinaire et d'amis, qui avaient pris place sur quatre voitures. Celles-ci restèrent à l'entrée de la ville, et la compagnie se rendit au *Café de l'Annette*, brasserie habituelle de Courbet, où vinrent le retrouver de nombreux camarades, heureux de lui montrer qu'ils ne se solidarisaient pas avec le conseil municipal.

Une période de tranquillité relative commença pour le maître. Ce furent des journées de clarté printanière, de fraîcheur et de liberté, qui suivirent l'obscurité de l'hiver et la lourdeur de la captivité. Le bien-être de la vieille maison familiale, le courant émeraude de la Loue, la solitude verte du Puits noir, et l'air vif, frôlant la combe des *Demoiselles de village*, loin du bruit, du postiche, du fardé, de l'intrigue, des amitiés dangereuses, des cafés énervants, des polémiques irritantes et inutiles, dans la paix profonde de la montagne comtoise, une fois de plus apaisèrent et guérirent, au moins pour un temps, leur enfant et leur poète.

A peine une invitation de M. Charles Beauquier, directeur du *Républicain de l'Est*, le fit-elle, le 5 juin, sortir de sa réserve, et encore se défend-il de plaider sa cause : « Dans la position particulière où les circonstances m'ont placé, sacrifié aux gens qui ont l'habitude de sauver la société, tout ce que je pourrais vous dire en cette occasion serait interprété dans un sens opposé à mon idée. » Il achète une voiture et un cheval, et, dans les intervalles que lui laisse la peinture, il se promène aux environs.

Au mois d'août, il visite la glacière de la Grâce-Dieu, près de Chaux-les-Passavant, au-dessus d'un vallon pittoresque, où se tapit une abbaye de trappistes, près d'un ruisseau, qui bruit sous les nénuphars. Il s'extasie dans la grotte sombre, devant les blocs de glace, lentement formés par l'eau gelée à mesure de son égouttement, et qui, à contre-jour, le long de leur matité bleutée, s'irisent et se nacrent de toutes les nuances du prisme. De là il pousse jusqu'aux sources de Dessoubre, à Consolation, en un *Bout-du-monde*, d'une agreste sauvagerie, où un circuit de roches à pic, enchevêtrées de sapins, de hêtres et de ronces, regarde la rivière sourdre à leur base, sous une arcade semblable à celle de la Loue et du Lison, puis dévaler en casca-

des rapides par-dessus les bancs de tuf, et disparaître en torrent dans une vallée étroite et encaissée, merveille « que je n'avais jamais vues, s'excuse Courbet, ce qui me faisait honte, et me fait plus honte encore depuis que je les ai vues ».

Le 16 septembre, il est à Morteau, gros bourg industriel, non loin du Saut du Doubs, sur la frontière suisse. On lui offre un banquet de trente couverts, magnifiquement servi, et M. Alexis Chopard « brasseur à Morteau, et directeur des sociétés musicales de la ville », lui souhaite une chaleureuse bienvenue. C'est en reconnaissance de cet accueil que le peintre offre à son ami Chopard, et à la ville de Morteau, le *Pêcheur de Chabots*, refusé par Ornans; la statue arriva le 24 octobre, fut installée, et admirée dans le salon du brasseur, en attendant qu'elle ornât une des fontaines de la ville, non sans récriminations du *Nouveau Courrier de la montagne*. Il se rend aussi à Pontarlier, chez Mme Lydie Joliclerc, qui lui envoyait du fromage du pays à Sainte-Pélagie, qui avait, autrefois, négocié son mariage, et qui lui témoigna toujours grande amitié. On l'y console de la mort de son fils, qui lui causa, à ce moment, une profonde douleur.

Il chercha un dérivatif en peignant des portraits de M. et Mme Joliclerc, et la *Source bleue*, près du charmant petit lac de Saint-Point. Entre temps, M. Fourquet le priait instamment de venir auprès de lui à Saint-Aubin-sur-Mer, et lui commandait un tableau de fruits, pommes, poires ou pêches, un paysage avec rocher, ou une marine « avec la mer retirée, et un ciel léger, effet de jour. Je vous prierai, mon ami, d'être assez bon pour me répondre, afin de pouvoir faire disposer votre chambre pour votre commodité. » Un autre amateur lui demandait encore des chasses au loup, mais Courbet le prie d'attendre, celles-ci ne pouvant se faire qu'au cœur de l'hiver, sur la neige.

En une lettre du 16 janvier 1873, écrite à sa sœur, Mme Zoé Reverdy, il la renseigne sur son état : « J'ai été malade plus ou moins pendant tout l'hiver, de rhumatisme dans les côtés et d'un grossissement du foie. J'ai pris une servante pour me soigner, et je suis resté à Ornans tout le temps, allant, quand je pouvais, à Flagey, voir mes parents. J'avais beaucoup de peinture commandée que je n'ai pu faire ; du reste, j'étais tellement écœuré de tout ce qui se passe, que je restais au lit jusqu'à midi. »

Cette période de tranquillité relative ne devait pas être de longue

durée, et, dès le commencement de 1873, les revers recommencèrent. Courbet avait résolu d'envoyer des tableaux à l'Exposition de Vienne. Castagnary, le 23 janvier, l'y engageait vivement : « Il faut, à tout prix, exposer à Vienne. Ne pas se montrer à Paris, même en France, mais se faire voir à l'étranger, partout, telle doit être, quant à présent, votre ligne de conduite. » Les tableaux doivent arriver au commissaire général, M. Du Sommerard, avant le 30 janvier ; il n'y a donc pas de temps à perdre. Enfin, avec son flair politique, Castagnary, n'augurant rien de bon de la Chambre, qui s'appliquait par tous les moyens à faire échec à Thiers et à sa politique impartiale et libérale, conseillait au peintre de faire filer toutes ses toiles en Suisse, pour échapper aux revendications qu'il pressentait.

Mais, par lettre du 31 janvier, il lui annonce que Du Sommerard et Meissonier, tous deux persévérant dans leurs rancunes, lui ont refusé l'accès de l'Exposition ; on les traitera, comme ils le méritent, quand l'occasion se présentera. Pour leur répondre, Courbet doit exposer au Cercle de Vienne, qui lui ouvre ses portes ; mais il convient de ne pas envoyer l'*Enterrement* fait « pour un certain milieu ; il a sa date et son histoire en France ; il faut qu'il reste ici..., pour ne pas renouveler d'anciennes querelles ». L'*Atelier* non plus ne serait guère de situation. Enfin, ayant appris que le peintre souffrait d'une maladie de foie, il l'engage à se soigner, « car il faut vivre pour enterrer vos adversaires. »

Courbet se décida à envoyer onze tableaux : les *Lutteurs;* l'*Aumône du mendiant;* la *Bergère à la lune; Cheval courant en liberté* (Le cheval dérobé); la *Diligence dans la neige;* les *Demoiselles de la Seine; Portrait de Mᵉ Cuoq;* l'*Enterrement;* la *Grande chasse sur la neige;* l'*Atelier;* le *Combat de cerfs.* Il voulait y joindre le *Départ du conscrit,* au milieu de sa famille, composée de sa mère, de sa sœur, et du grand-père aveugle, qui s'accoude à une table, et le *Retour ;* le premier est une étude dédiée à Marcel Ordinaire ; Mˡˡᵉ Courbet a un crayon du second.

Incidemment Castagnary demande à son ami s'il doit rechercher et remettre à un émailleur de Genève, Marc Baud, de passage à Paris, et qui en a reçu commission de l'intéressé, le *Portrait du général Cluseret.* Courbet l'avertit qu'il vient de vendre le portrait de M. Aubé de la Houble, pour 1.060 francs à M. Pasteur, 34, rue de Provence.

Sa sœur, Mme Reverdy l'informant qu'elle négocie la vente du *Portrait d'Alphonse Promayet*, à l'oncle de M. Demitri, le maître répond que cette œuvre « est peut-être la meilleure peinture qu'il ait faite », mais qu'il ne sait pas s'il faut la vendre 6, 10, ou 30.000 francs. Cela dépend de la fortune de l'acheteur.

Les avertissements politiques de Castagnary frappèrent Courbet, que les journaux renseignaient, d'ailleurs, sur le mouvement de réaction, que commençaient alors les légitimistes, orléanistes et bonapartistes, effrayés des concessions libérales de Thiers, et qui attendaient pour renverser la République de s'être mis d'accord sur le régime qui lui succéderait. Le peintre alla passer la première semaine de février à Besançon, pour mettre à couvert ses biens au cas où, par vengeance, on l'impliquerait dans les frais de reconstruction de la Colonne, comme un groupe de députés, et des folliculaires commençaient à le réclamer. Il écrit à ses sœurs, le 8 février, qu'il a fait une abdication pure et simple de la part qui lui revenait des biens de sa mère, et dont ses trois sœurs hériteront ; en outre, Gaudy lui ayant fait savoir qu'il n'avait que le temps de sauver ses « affaires », il a fait prendre par des amis hypothèques sur son atelier et ses champs. Pour les peintures, qu'on peut saisir partout, beaucoup sont à Vienne, et il dispersera les autres.

Le 12 février, Castagnary approuve Courbet de penser comme lui, à savoir qu'il ne fallait pas envoyer l'*Enterrement* à Vienne. Il le déconseille de venir à Paris, « trop visiblemement inhospitalier » ; peut-être conviendrait-il qu'il se fixe soit à Londres, soit à Bruxelles ; « vous avez besoin de ne point vous laisser aller à l'abandon, de vous reprendre, de vous ressaisir énergiquement. Votre œuvre n'est pas finie ; il faut la terminer ; il faut faire comme le vieil Hugo, qui explique dans une lettre qu'il est en ce moment à Guernesey « pour se mettre en règle avec son esprit et ses pensées ». Et puis, vous avez une autre satisfaction à rechercher, c'est de vous venger de vos adversaires. Vous pouvez le faire à coup de chefs-d'œuvre, et ce moyen est dans vos mains. »

Les lettres deviennent de plus en plus pressantes; le 19 février, Castagnary annonce que le projet de loi relatif à la Colonne Vendôme vient d'être mis à l'ordre du jour de la Chambre, et avise Courbet des agissements de son beau-frère, bonapartiste avéré, qui lui fait le

plus grand tort. « L'orage gronde », écrit-il dans une autre. On parle de saisir et vendre Courbet et ses complices. Il faut que M. Legrand, employé de M. Durand-Ruel, déménage tout l'atelier de la rue Hautefeuille, et, sans retard, ainsi que le dépôt de la rue du Vieux-Colombier, malgré Reverdy, qui s'y oppose. Que tout cela, d'ailleurs, ne l'empêche pas de « faire de la peinture, c'est avec cela que nous écra-



Le moulin de Bonnevaux.

serons l'infâme ». Il ne cache pas sa satisfaction que Courbet ne puisse faire face aux demandes, encore que celles-ci ne doivent point l'empêcher d'exécuter les « grandes toiles », rêvées.

Courbet était à ce moment, dans une période d'activité extraordinaire : « Nous avons des commandes à n'en plus finir, écrit-il à ses sœurs, le 26 avril. C'est une centaine de tableaux à faire ; la Commune veut me faire millionnaire... Ce sont des peintres de Vienne, qui font mon exposition, à leurs frais, en dehors du gouvernement ; ils exposent pour 80.000 francs de mes tableaux.. Nous en avons déjà

livré une vingtaine; nous devons encore en livrer autant. Pata et Cornu marchent bien; Marcel est revenu; il va, j'espère, travailler aussi, car je leur fais des remises sur les tableaux qu'ils me préparent. Pata et Cornu ont déjà touché 1.800 francs. Mais il ne faut pas que mon père vienne les désespérer, et se mêler de ce qui ne le regarde pas, et de ce qu'il ne peut comprendre... que mon père se mêle de ses affaires; nous gagnons 20.000 francs par mois. » Ailleurs, il dit qu'en quatre jours il vient de faire dix tableaux pour l'Amérique, qui lui rapportent « pas mal » d'argent.

De ces trois élèves un seul, Cornu, n'a laissé aucun souvenir. Cherubino Pata était un peintre tessinois, à l'esprit subtil et fûté, qui, en amusant Courbet de ses saillies, gagnait sa vie dans son voisinage. D'abord, il ne « prépara » que les toiles; mais, bientôt, s'enhardissant, il fit des œuvres originales, qui rappellent par certains côtés celles de son maître, sans qu'on puisse, d'ailleurs, les confondre, à cause de sa palette boueuse, opaque et grise, qu'il ne quitta guère, même après qu'on lui eût montré la nature claire et transparente. C'est, sans doute, en pensant à lui que Castagnary adjurait Courbet de s'entourer de meilleurs aides, s'étant aperçu que beaucoup de faux Courbet couraient de par le monde, les uns retapés par lui, les autres ne montrant même pas cette collaboration, comme cette *Curée* apocryphe, qui, ayant passé à l'Hôtel des Ventes, et ayant été adjugée pour 1.100 francs, avait été rapportée, le lendemain même, par l'amateur, chez le commissaire-priseur.

Marcel était le fils du Dr Ordinaire, de Maizières, et le frère de M. Olivier Ordinaire, aujourd'hui ancien consul général de France à Turin. Francis Wey, dans ses *Mémoires inédits*, a raconté la première leçon, que lui donna Courbet. Celui-ci, ayant fourni au jeune homme tout l'attirail de peintre, et un morceau de toile préparée en brun foncé, lui dit :

— Cherche si, dans le tableau que tu veux faire, il y a une teinte encore plus foncée que celle-là; indiques-en la place, et plaque cette teinte avec ton couteau ou ta brosse; elle n'indiquera probablement aucun détail dans son obscurité. Ensuite, attaque par gradations les nuances moins intenses, en t'essayant à les mettre en leur place, puis les demi-teintes; enfin, tu n'auras plus qu'à faire luire les clairs (il y en a bien moins que les romantiques n'en mettent); ton travail, éclairé

tout à coup, existera, si tu as senti juste, et les lumières, saisies au vol,



Le chasseur dans la vallée.

seront placées à leur vrai point. » Après avoir tâtonné plusieurs jours,

le jeune Ordinaire montra son œuvre, qui emporta le suffrage du maître. Les progrès, dès lors, furent rapides. Il a laissé de la *Vallée de la Loue*, et du *Puits Noir* des images honorables, qui eussent été plus appréciées peut-être, s'il n'avait pas eu à lutter contre un souvenir trop puissant.

C'est avec ces trois aides que le maître cherchait à faire face aux commandes : il s'autorisa de ce succès, dans une lettre du 26 avril, pour montrer quelque humeur contre un marchand de Bruxelles, dont il croyait avoir à se plaindre. Pour se venger, M. Hollander publia cette lettre dans une revue satirique allemande, le *Salon*, de Leipzig. Et des gens s'en amusèrent, parce que Courbet écrivit : *toille* avec deux l. Certes, son orthographe était loin d'être impeccable ; mais il était peintre, non point écrivain, et ce n'est point faire preuve de goût que de rire d'un défaut, qui d'ailleurs n'est pas rare parmi les artistes.

Le 27 mars, Courbet avait écrit au Préfet du Doubs pour protester contre le vandalisme dont faisait preuve l'administration, en faisant couper par des ouvriers inexpérimentés les branches des beaux arbres des Iles-Basses, sur la promenade longeant la Loue, et cette préoccupation est suggestive, au moment où les procès recommencent à le harceler : procès avec son architecte, M. Isabey, auquel il réclame les matériaux de son Exposition de 1867, entreposés à la Chapelle, et employés aux barricades ; procès avec le D[r] Robinet, ancien président du Cercle républicain, des VI[e] et VII[e] arrondissements, auquel il avait sous-loué son deuxième appartement du 24 de la rue du Vieux-Colombier, et dont les administrateurs sont condamnés à lui payer 251 francs, en sus des dépens, pour loyers échus ; procès avec M[lle] Gérard, couturière, passage du Saumon, chez qui il avait logé pendant la Commune, et qui lui réclame 911 francs pour prix de sa pension, qu'elle obtient, plus les dommages-intérêts, qui font monter la somme à 1.211 francs. Courbet s'était désisté de la demande qu'il lui faisait de lui restituer des tableaux déposés chez elle (4 avril). Des ventes, en ce même mois, avaient contribué, aussi, à attirer l'attention sur lui : le *Paysage d'Interlaken*, adjugé 8.100 francs sur une mise à prix de 4.000 (vente S.) ; *Un coin de l'immensité* (8.000), *La Trombe* 3.310 francs ; les *Grands Lévriers* (4.500), provenant de la vente Éverard.

Ses ennemis, d'ailleurs, n'avaient garde de l'oublier, n'attendant

que l'occasion favorable, qui ne tarda guère. Comme on le sait, à une élection partielle, qui eut lieu à Paris, le 27 avril, M. Barodet, radical, ancien maire de Lyon, patronné par Gambetta, fut élu contre M. de Rémusat, ministre des affaires étrangères, et ami personnel de M. Thiers. A la suite de cet échec, qui mettait en fâcheuse posture



L'affût.

le Président de la République lui-même, un ordre du jour de la droite, présenté par MM. Batbie, Ernoul et de Broglie, fut adopté par 360 voix contre 344. M. Thiers se démit aussitôt de ses fonctions ; le maréchal de Mac-Mahon fut élu à sa place, le jour même, et le duc de Broglie, devint président du Conseil et ministre des affaires étrangères, le 24 mai.

Six jours après, l'Assemblée Nationale adoptait le projet de recons-

truction de la Colonne Vendôme. Le rapport de M. Ernoul concluait à ce qu'elle fut couronnée, comme autrefois, de la statue de Napoléon Ier. Un amendement fut déposé par les Bonapartistes, enjoignant au gouvernement de ne commencer cette reconstruction « qu'après en avoir obtenu l'autorisation par jugement contradictoire envers le sieur Courbet et ses complices. » Inacceptable dans sa forme, cet amendement fut accepté au fond, après chaude intervention de M. Rouher. M. de Thiéry, rédacteur au *Pays*, avait indiqué ce moyen d'impliquer Courbet : Celui-ci, disait-il, a été condamné *in solidum* comme complice de la destruction de la Colonne ; on peut le condamner *in solidum* aux frais de reconstruction ; son jugement ayant été rendu au criminel n'aura qu'à être visé par le Tribunal civil, qui ordonnera la reconstruction aux frais de Courbet. Comme on le voit, ses ennemis ne cachaient même pas leur jeu. La combinaison agréa à M. Magne, ministre des Finances, bonapartiste-ultra, qui, le 19 juin, fit pratiquer des saisies, au nom de l'État, sur tout ce que possédait l'artiste à Paris et à Ornans. Quatre jours avant, dans une lettre furibonde à son beau-frère et à sa belle-sœur, le maître leur enjoignait d'envoyer ses vieux tableaux au Dr Blondon à Besançon, et les siens à Morteau : il y en avait chez MM. Castagnary, Durand-Ruel, Georges Petit, Gaucher ; ils devront être centralisés et expédiés par son ami, M. E. Cusenier, qui a sa pleine autorisation. Enfin, il annonce qu'il va bientôt quitter la France.

Des saisies nouvelles furent faites le 23 juin « entre les mains de divers débiteurs, détenteurs, acquéreurs ou cessionnaires de titres, deniers, valeurs, tableaux et autres objets à lui appartenant ». Les tiers saisis furent MM. Durand-Ruel, la Banque de France, la Compagnie Paris-Lyon-Méditerranée, celles du Nord, de l'Est et de l'Ouest, et MM. Reverdy et Bain. On défendit aux Compagnies de rien expédier pour le compte de Courbet, et au concierge de la rue Hautefeuille de rien laisser sortir de l'atelier. Enfin, l'État demanda au Tribunal civil par l'intermédiaire de la direction des Domaines, dont l'avocat était M. Victor Lefranc, de se prononcer sur la validité de ces mesures conservatoires, et de juger si Courbet est civilement responsable de la reconstruction de la Colonne. En attendant la décision à intervenir, le 23 juillet, le juge des référés rendit, le 12 juillet, une ordonnance nommant M. Quest, 90, boulevard Beaumarchais, séquestre de tout



Le chasseur d'eau.

ce qui avait été atteint par « les saisies comminatoires, et oppositions conduites au nom de l'État et de l'Administration des Domaines sur Gustave Courbet, et dont l'effet sera réservé aux mains dudit séquestre, avec pouvoirs de retirer le tout des mains de tous débiteurs ou détenteurs, nonobstant ces saisies,... en effectuant versement ou remise de tous deniers, titres, tableaux et objets divers audit séquestre valablement libérés et déchargés, ce qui sera exécutoire par provision, nonobstant appel ». Courbet avait constitué pour avoué Me Charles Duval, et Me Lachaud pour avocat.

On peut imaginer le contre-coup de ces événements sur l'âme du maître, encore mal remis de toutes ses précédentes émotions. Ne se dissimulant point qu'il serait de nouveau condamné, qu'on lui infligerait la contrainte par corps, et qu'il reverrait les hideuses prisons, où il avait failli mourir, et où, cette fois, il mourrait sûrement, il se résolut à l'exil. Le dimanche, 20 juillet, il écrit à ses sœurs pour s'excuser de n'être pas allé les voir à Flagey, malgré tous ses désirs, « courant de Besançon à Ornans, faisant des actes de donation, pour sauvegarder le peu qui m'appartient, en votre faveur... Mon atelier et mes terrains sont hypothéqués; il n'y a que mes actions des chemins de fer du Midi, qui sont prises; cela m'est égal; le principal est sauvé, les biens de ma mère aussi ». Il leur annonce qu'il dînera chez elles, à Flagey, mercredi, à midi, avec Marcel Ordinaire, avant de partir pour la Suisse.

Le même jour, il envoie un court billet à Mme Lydie Joliclerc, de Pontarlier : « Le moment du départ est arrivé; les tribulations s'avancent, et vont finir par l'exil. Si le Tribunal, comme tout le fait croire, me condamne à 250.000 francs, c'est une manière d'en finir avec moi. Il s'agit, maintenant, de sortir adroitement de France; car, après la condamnation, c'est cinq ans de prison, ou trente ans d'exil, si je ne paye pas. » Il lui demande donc de venir le chercher à La Vrine, en voiture fermée, qui les transportera, « d'un seul trait », de l'autre côté de la frontière.

Le programme s'exécuta de cette façon, « dans le secret le plus absolu », et sans accroc. Après les adieux qu'on imagine, le fugitif quitta son père et ses sœurs, le mercredi, 22 juillet, à deux heures; à cinq heures, il retrouvait ses amis tout émus, eux aussi, et, peu après, il arrivait aux Verrières, sur le sol hospitalier de la Suisse, pour y souffrir encore, et y mourir.

III

1873 : L'EXIL (23 JUILLET). — « BON PORT », A LA TOUR DE PEILZ, PRÈS VEVEY. — LA VIE ET LES TRAVAUX DU PROSCRIT. — 1874 : REPRISE DU PROCÈS DE L'ÉTAT (19 JUIN); JUGEMENT (26). — 1875 : JUGEMENT DE LA COUR D'APPEL (6 AOUT). — 1877 : JUGEMENT FIXANT LA DETTE DE COURBET (24 MAI). — VENTE DE L'ATELIER SAISI (26 NOVEMBRE). — MALADIE ET MORT DE COURBET (31 DÉCEMBRE).

Courbet arriva, le lendemain, 23 juillet, à Neuchâtel, avec Mme Lydie Joliclerc et Marcel Ordinaire. « Nous sommes heureux comme dans un Paradis, affirme-t-il à ses parents, et en parfaite sécurité. » Il erra, d'abord, pourtant à l'aventure, en quête d'une demeure tranquille. On le vit aux Verrières, à Fleurier, dans le Val-de-Travers, comme jadis J.-J. Rousseau, à Lausanne et à Fribourg. Enfin, il se décide à rester sur les bords du lac de Genève, à Vevey. Mais cette ville, un peu internationale pourtant, ne lui fut d'abord pas favorable, excitée, sans doute, par Jominy, agent secret du gouvernement français. Le maître trouva enfin un refuge calme et pittoresque aux portes mêmes de Vevey, à La Tour de Peilz.

Ce joli bourg du canton de Vaud compte à peine 2.500 habitants, par moitié vignerons et rentiers, dont les coquettes maisons et villas se rangent sur les bords du Léman, au bas des vignes, le long de la route latérale. Il montre encore un vieux château à deux tours, démantelé au commencement du XVIIIe siècle, et qui renferme une collection d'armes anciennes, de tapisseries et de meubles. De belles fontaines d'eau fraîche et limpide, une magnifique promenade de tilleuls séculaires sur les remparts comblés, un temple monumental, dont la

tour contient les archives communales, et sous l'arcade duquel passe une rue, enfin le gai voisinage des vignobles donnent au village une physionomie originale et avenante.

Il logea, d'abord, chez le pasteur, un excellent homme très conciliant, mais qui faisait mauvaise chère. Aussi le quitta-t-il pour la cuisine du *Café du Centre*, dont le propriétaire, M. Budry, ancien boucher, retiré aujourd'hui à Vevey, devint son ami, et qui le protégea plus d'une fois, dans les premiers temps, contre l'animosité des Veveysans. Cette brasserie est au milieu de la ville ; on y voit encore la table ronde où Courbet s'attablait pour boire, la bière lui ayant été défendue, les petits vins blancs du cru, le Corsier, l'Ivorne, l'Étoile, le Dézaley, capiteux, quand on n'y prend garde, et dont l'abus ne contribue pas à améliorer le foie et les reins. Bon, charitable, bon enfant comme il était, le peintre ne tarda pas à être populaire à La Tour, qui le choya et s'en enorgueillit.

Charmé de cet accueil, il acheta bientôt une maison de pêcheurs du bord du lac qui avait servi d'auberge, autrefois, et dont l'enseigne portait : *Bon Port*. Il fit repeindre cette enseigne qui orna désormais la porte de derrière, sur la rue. La villa est une étroite maison à un étage, regardant le Léman par deux fenêtres, qui en occupent presque toute la largeur, garnies de balustrades, et formant balcon. Au rez-de-chaussée, étaient un bûcher, la cuisine, la chambre à coucher de Courbet, sommairement meublée, et, en façade, l'atelier et le salon dans la même pièce. Il avait installé un musée de ses œuvres, et de quelques toiles provenant de la collection de M. de Planhol, au premier, derrière une chambre en saillie sur la rive, qui servait aussi de galerie, de salon et d'atelier, Courbet peignant partout, et ne s'astreignant jamais à travailler au même endroit. Par-devant, un appentis servit de refuge à un ménage marseillais, qui, quelque temps après, vint échouer auprès de lui : le mari, M. Morel, essayeur-poinçonneur, nommé directeur du Mont-de-Piété de Marseille par la Commune, avait été expulsé, puis remplacé par son frère, qui lui servait une petite pension. Il devint le rapin de Courbet, au même titre que Pata, arrivé lui aussi près de son ancien maître. Mme Morel s'occupa du ménage, fit la cuisine, et le peintre put prendre ses repas chez lui, quand Budry eût cédé son fonds. L'appentis a disparu depuis, et les vagues, par le gros temps, viennent battre d'énormes blocs

de rochers, garnis de lierres, sur les assises desquelles rosit la villa.

A côté de celle-çi, s'allonge et s'élargit un grand jardin, où des acacias et des platanes immenses arrondissent leurs branches pour faire des bosquets ombreux et frais. Courbet venait y contempler le magnifique panorama qui l'entourait. Derrière lui, au-dessus des vignes, la Dent de Jaman, les Rochers de Naye et de Caux dressent leurs arêtes, entre des pâturages et des forêts, dont la couleur sombre contraste avec la gaîté des pampres souriant sur les pentes blondes. Et, tout proche, les châteaux d'Hauteville, et de Blonay, étalent leurs beaux parcs où bruissent des cascades.

Devant sa villa, c'est, à droite, un refuge de pêcheurs par les gros temps, et un garage pour leurs petites barques, sous l'ombrage de tilleuls et de noyers touffus, entre la rive où les lavandières s'occupent de leur linge, et un gros mur faisant demi-cercle, et percé d'une porte. C'est le lac si varié de forme et de couleur : tantôt immobile et plat, tantôt bouleversé et rugueux, berçant ou ballotant les voiles latines, qui percent le ciel ; tantôt bleu d'azur, turquoise, gris, blanc, suivant l'atmosphère, rosé à l'aurore, et se nuançant, au crépuscule, de toute la gamme de l'Alpenglühn. C'est, tout au fond, à neuf kilomètres de la berge suisse, la masse bleutée, et enveloppée de vapeurs, presque à pic, ravinée et sinistre de la montagne savoisienne, avec le Grammont, que les Veveysans appellent la Chaumainy, la Dent du Vélan, le Pic de Borée, la Dent d'Oche, et, baignant presque dans les flots, ces villages clairs et charmants, dont le nom seul est une émotion : le Bouveret, Saint-Gingolphe et Meillerie.

Quand il se penchait sur son balcon, Courbet apercevait, à droite, la ville de Vevey, où Jean-Jacques Rousseau situa la *Nouvelle Héloïse*, et, au delà, les bourgs vignerons du Léman : Corseaux, Saint-Saphorin, Rivaz, Chexbres, Cully, Lutry, Pully, jusqu'à Ouchy et Lausanne, devinés là-bas, dans la brume.

Le paysage du Haut-Lac, sur sa gauche, le retenait plus longtemps encore. Il aimait à voir le château de Chillon se refléter dans l'eau limpide avec ses toits violacés, et ses murs blanchâtres, tout petit sous la masse immense de rochers et d'arbres, qui s'élance pour mieux le dominer. Ou bien il contemplait la vallée du Rhône, entre Villeneuve et le Bouveret, et sa pensée remontait jusqu'à l'Aigle et Saint-Maurice, parmi ce Valais si pittoresque, que gardent, de chaque côté, non loin

de Martigny, la Dent du Midi et la Dent de Morcles. Et quand sa vue était rassasiée du sublime spectacle des neiges immaculées, il la ramenait sur la verdoyante prairie, où le fleuve expire, pour renaître bientôt, et dont la ligne très basse se pointe ici et là d'aulnes, de peupliers, de trembles et de saules.

De cette contrée admirable le grand peintre a interprété la beauté



« Bon Port » à La Tour de Peilz.

en de nombreuses toiles, dont beaucoup ne sont point indignes de ses paysages de Franche-Comté. Certes, l'artiste n'avait plus, comme autrefois, son entière liberté d'esprit, tourmenté qu'il était par les exigences d'un fisc insatiable; il lui manqua souvent aussi les points de comparaison, qui stimulent l'effort, et empêchent un tempérament de s'engourdir; enfin, sous le coup de ses préoccupations, il lui arriva de ne plus finir ses œuvres, et de s'en remettre pour cette délicate opération aux soins, inhabiles et inférieurs, de Pata et de Morel, qui empâ-

taient la fluidité de ses couleurs et les assombrissaient. Mais, à côté d'ouvrages inachevés ou gâtés, que d'autres où il a su faire passer toute son émotion devant cette nature, et toute la mélancolie de l'exil!

Dans le nombre, il convient de mentionner la *Terrasse de Courbet, à la Tour de Peilz* (App. à Mlle Courbet), avec les platanes verts



Le château de Chillon.

et le lac bleu; la *Tour de Peilz*, à côté du vieux château (Mlle Courbet); *Bon Port*, avec des laveuses près d'une barque rouge, sous les arbres, devant le lac gris (Mlle Courbet); plusieurs *Études de Châtaigniers*, exécutées près de sa villa. Il fit d'autres études d'arbres, *Chênes* et *Châtaigniers en automne au Parc des Crêtes*, à Clarens, chez Me Arnaud de l'Ariège (Mlle Courbet); on voit en cette dernière œuvre, deux pelouses abritées de châtaigniers vigoureux, que l'automne a jaunis, sous le ciel gris, au-dessus du gazon vert. Il peignit encore dans

les environs, au-dessus de Vevey, la *Cascade d'Hauteville* blanche et bleue, accompagnée de grands arbres verts (Mlle Courbet); le *Cèdre d'Hauteville*, le *Château de Beaulieu*, près Lausanne ; et plusieurs *Châteaux de Chillon*, appartenant, entre autres, à la ville d'Ornans, à Mme Descombat, à M. Eugène Cusenier, etc.

Une belle *Dent de Jaman* a été exposée en 1882. Le *Soleil couchant dans le Valais* (à Mlle Courbet) est digne d'être remarqué, comme le *Paysage des Alpes* (à M. de Salverte), la *Dent de Jaman, sous bois* (à M. Luquet), comme le *Glacier* (à M. Huber, de Sarreguemines).

Les vues du lac sont fort nombreuses. Ainsi : *Au bord du lac*, étude de chênes (à M. Paton); *Régates sur le lac;* et surtout : *Tempête de neige sur le Léman*, symphonie bleue du plus curieux effet ; le *Fond du Lac*, avec la Dent du Midi ; et *Soleil couchant sur le lac;* l'eau est tranquille sous le soleil, qui va disparaître et l'illumine de rouge. Ce paysage, qui fait partie de la collection de Mlle Courbet, comme les deux précédents, est surtout intéressant à voir à l'heure même qu'il interprète.

Il fit aussi quelques portraits, entre autres, celui de son père, en 1874 : il l'a représenté en buste, de trois quarts à gauche, dans un habit sombre, avec sa belle tête énergique, ses yeux vifs, et sa barbe blanche; c'est une œuvre d'un modelé supérieur, qui rappelle les meilleurs temps du peintre. Le *Portrait de Rochefort* (1876), dans une tonalité chaude, et lisse, a le tort d'alourdir la tête fine du pamphlétaire, qui ne se reconnut pas dans cette image, et refusa la toile, aujourd'hui chez M. Durand-Ruel.

Courbet se donne enfin, quelque distraction à reprendre l'ébauchoir et à sculpter un *Emblème du lac de Genève :* jolie tête de jeune femme, surmontée de mouettes aux ailes éployées ; et l'*Helvetia*, ou buste de la République Helvétique, aux mamelles puissantes, sur lesquelles repose la croix de la Confédération ; sa tête est fortement construite ; sa chevelure, relevée sur le front, vole au vent, sous le bonnet phrygien. Courbet en fit cadeau à la municipalité de la Tour de Peilz, qui en décora la fontaine du centre de la ville, où on peut la voir. On eût souhaité une femme moins virile, et dont l'aspect général eût été plus en rapport avec l'exiguïté et la modestie du pays. Telle quelle, elle plut cependant beaucoup; Courbet fit graver sur le socle : *Hel-*

vetia; Hommage à l'hospitalité; Tour de Peilz; mai 1875; et elle fut inaugurée en grande solennité. Le syndic lui écrivit le 29 mars : « Vous avez trouvé sur le sol de la Suisse un asile contre les orages des révolutions, et, en souvenir de l'hospitalité reçue, vous nous faites l'offre d'un buste à placer comme ornement sur la fontaine principale de la ville. Votre offre généreuse, nous l'acceptons avec reconnais-



La cascade d'Hauteville.

sance. Nous apprécions le sentiment, pour nous doux et agréable, qui a dicté votre démarche, à savoir que sur les rives du Léman vous avez joui de la paix, vous avez appris à connaître nos institutions libérales, et vécu tranquille sous le drapeau de la liberté, qui vous a inspiré. Merci donc pour ce témoignage de votre affection pour nous, lequel nous est doublement précieux, puisqu'il est l'œuvre d'un grand artiste. Nous conserverons avec soin ce monument, qui dira à la postérité :

Un illustre exilé a trouvé ici le repos. » Courbet offrit une semblable *Helvetia* à Martigny, dans le Valais. Il en existe une troisième au musée de Besançon, qui l'a reçue de M[lle] Courbet, et une quatrième sur la place de l'Observatoire, à Meudon.

La vie de Courbet, à La Tour, était fort simple. Il se levait très tard, vers midi, allait faire une visite au *Café du Centre*, puis, revenait chez lui, et travaillait jusqu'au soir. Souvent, en été, il prenait un bain dans le lac, sous ses fenêtres, ou bien il pêchait de sa terrasse en manches de chemises, abrité par un immense parapluie rouge. Après dîner, on le revoyait chez M. Budry, où il restait jusqu'à une heure très avancée de la nuit, causant avec les familiers, Pata, Morel, et Slomezinski, dit Slom, qui avait été condamné à mort, après la Commune, ou avec les passants : Cluseret, Rochefort, Razoua, des peintres suisses, comme Bocion, et M. Baud-Bovy, qui était devenu son élève, etc. Quand les règlements municipaux exigeaient la fin de ces agapes, la société sortait, non sans causer dans la rue quelque bruit dont les dormeurs finirent par ne plus s'inquiéter. Parfois, on sommait Courbet de monter sur la fontaine de la Liberté, et d'y « parler au peuple », ce dont il s'acquittait avec de grands éclats de voix. Puis, par les belles nuits d'été, le peintre conviait ses amis à admirer de son balcon les montagnes valaisanes, qui se haussaient, en face, dans le clair de lune. Enfin, on se séparait, après le coup de l'étrier.

Quelquefois, les proscrits se réunissaient dans un chalet, du grand Hôtel de Vevey, où descendait parfois Thiers, chez Maurice Lachâtre, l'auteur des *Crimes des Papes*, ex-rédacteur du *Journal officiel de la Commune*, et qui travaillait au *Mémorial de la Commune*, avec Cluseret et Gambon ; il y habitait avec sa petite-fille, sous le nom de M. Lebrenn. C'était aussi, au bord du lac, chez Elisée Reclus, qui avait loué une petite maison, où il restait avec sa belle-sœur et sa fille, continuant sa *Géographie Universelle*, pour laquelle un ex-commandant des Fédérés, le graveur Rigollot, dessinait des cartes et des illustrations.

Courbet coupait, de temps à autre, l'uniformité de cette vie par des fugues à Genève, dans la Suisse française, surtout dans le canton de Fribourg, où on l'avait nommé membre de tous les cercles, ou en Suisse allemande ; ces fugues se prolongeaient parfois jusqu'à inquiéter ses amis ; il partait sans nul bagage, avec une seule chemise de rechange dans un

journal, achetant, en route, le nécessaire, et l'abandonnant dans les hôtels, laissait son ménage en désarroi, ne donnait même pas d'adresse où l'on eût pu lui renvoyer sa correspondance, parfois chargée de sommes importantes, témoignant ainsi de son absolue insouciance du confort et de l'argent. Les itinéraires étaient plutôt fantaisistes : on le vit, certain jour, partir pour Genève, en passant par Thoune?

Il recevait, en dehors de ses amis, beaucoup de visites d'étrangers, qui s'introduisaient facilement chez lui sous prétexte de voir sa galerie de tableaux. Ainsi la marquise Olga de Tallenay, à laquelle il écrit que « sa beauté étonnante » a enchanté sa demeure, et la duchesse Colonna (Marcello), d'autres dames encore auxquelles « il appartient, dit-il, en un style apocalyptique, de rectifier la rationalité spéculative des hommes entre eux ». Les visiteurs versaient une rétribution de cinquante centimes dans une vieille boîte de cigares, placée sur la cheminée du premier étage, et où les pauvres diables, de passage à La Tour, prélevaient leur viatique pour continuer leur route.

Un Munichois, qui était accompagné d'une « dame amie de *Bavière* », a laissé un récit de sa visite d'une saveur toute spéciale. Reçus par Pata, ils montèrent un « escalier branlant », et se trouvèrent tout à coup devant trois cents tableaux, dont l'élève leur remit le catalogue manuscrit. Leur première impression fut celle de « l'affamé devant un buffet bien garni », qui se trouve dans l' « embarras de richesse », ne sachant par où commencer. La seconde fut de la compassion à voir ces « deux petites chambres misérables et singulièrement basses, un peu plus de six pieds de haut, des tapis fendillés, un sale parquet en bois de sapin, des fenêtres basses, partant presque du plancher, empêchant de tous côtés l'entrée de la lumière, au point que malgré l'entre-croisement des rayons lumineux et les reflets du miroir des eaux du lac, aucun tableau ne pouvait se vanter d'un éclairage même passable ; quant aux cadres...! » Ils admirèrent beaucoup l'*Helvétia*, qu'ils croient avoir été faite pour commémorer l'hospitalité offerte par la Suisse à l'armée de Bourbaki ; la copie de la *Sorcière* de Haarlem, la *Hille Bobbe* de Franz Hals, d'après le tableau de la galerie Suermondt, « suivi avec une fidélité d'esclave », et qui enthousiasma la bavaroise, peintre, elle aussi.

A ce moment, Courbet vint les rejoindre, les salua cordialement, et fut, pour eux « le plus aimable des cicérones », contrairement à

l'idée qu'ils s'étaient faite d'un « membre de la Commune. Dans son visage on ne voit aucune trace de fanatisme ni de passion, mais au contraire la plus irréprochable bonhomie, ainsi qu'un flegme des plus prononcés. « Le visiteur le décrit comme un homme assez corpulent, de taille moyenne, avec de longs cheveux gris, portant toute sa barbe, habillé sans aucune prétention à l'élégance. »

Il leur montra la *Danaë couchée*, ou la *Femme nue de Munich*, peinte en un jour, dans l'atelier de Kaulbach ; *Robert le Diable sur la scène*, qui leur parut incompréhensible ; ce qu'ils appellent *Roméo et Juliette*, et qui sont les *Amants à la campagne ;* la *Dame Irlandaise*, avec ses cheveux roux et défaits : « C'est un tableau parfait. Les chairs si fraîchement brassées, les bras et les mains si finement dessinés et modelés, la chevelure épaisse, quoique délicatement rendue, et même l'expression animée de la figure en font... un des tableaux les plus remarquables que j'aie vus... Ce portrait est peint avec sollicitude. Auprès des autres, il semble même léché ; l'artiste prétend l'avoir également terminé en un jour. » Auprès était une *Branche de cerisier anglais*, en fleurs, d'un merveilleux coloris, laissant « deviner le parfum », d'une grande hardiesse, « offrant toutes les nuances imaginables » ; un *Parterre d'héliotropes*, avec, au fond, la *Dent du Midi*, commandé par une Vaudoise.

Ce furent aussi la *Rage* (ou le *Désespoir*), « une tête qui serait réellement à sa place dans la maison de fous de Kaulbach » ; une *Somnambule*, sous l'influence du magnétisme ; le *Portrait de Courbet* derrière les grilles de Sainte-Pélagie. Un autre *Portrait de Courbet* (*Courbet à la ceinture de cuir*, ou l'*Homme blessé* ou le *Courbet* de Besançon datant de ses jeunes années), « est tout à fait dans le style des anciens maîtres ; c'est le plus admirable et le plus pur des clairs-obscurs que j'aie vus... Cette peinture offre une telle chaleur, une telle satiété de teintes, une telle énergie dans les contours, que je restai longtemps à contempler ce tableau, et ce n'est qu'alors que je sentis en moi et que je compris comment Courbet était arrivé à la célébrité. Je fus amené à me rappeler Rembrandt, et donnai un libre cours à mon admiration, mais le maître m'apprit que la méthode, qu'il avait suivie dans cette peinture, se rapprochait plutôt de l'Ecole espagnole, entre autres de Vélasquez. »

Le Bavarois ne trouva pas de son goût la plupart des nouveaux

paysages de Courbet, inspirés du Haut-Lac, de Chillon, d'Hauteville, des villages du Jorat, qui lui paraissent plutôt des tours de force de symphonie bleue que des images exactes de la rive suisse. Comme il s'étonnait de voir tant de paysages commencés ou terminés depuis peu, le peintre s'exclama qu'il y avait là plus de nécessité que de vertu. « Ils m'ont pris tout ce que je possédais pour reconstruire la Colonne ; par suite, il me faut travailler pour vivre. » Il ajouta que les Allemands en étaient cause, ayant excité les Français à reconstruire la Colonne, par la hâte qu'ils ont mise à élever, à Berlin, un monument commémoratif de leur victoire. De même, la galerie d'anciennes peintures lui parut être de second, et même de troisième ordre. Mais il gardera toujours un souvenir admiratif pour les autres œuvres du peintre, pour son « urbanité, sa naïveté enfantine, et sa bonhomie », et, c'est le cœur plein de reconnaissance que les deux visiteurs serrèrent la main du maître, à la porte de son petit jardin.

Edgar Monteil, qui visita souvent Courbet, donne quelques détails qui complètent ce récit. Devant le *Blessé à mort*, et son autre *Portrait à vingt-deux ans*, Courbet lui dit :

— Tant que je n'ai pas eu fait ces deux toiles-là, j'ai douté de moi ; mais, après cela, j'ai dit : je suis peintre.

L'ami de Courbet mentionne aussi un *Invalide*, auquel le peintre tenait beaucoup. « C'était son chef-d'œuvre dans l'horreur que cette tête, rabougrie, tordue, infecte, de médaillé du père-Lachaise, au milieu de laquelle brille un œil vif, malin encore ! »

Ainsi la vie du maître à La Tour eût été, sinon très agréable, rien ne pouvant compenser l'exil, au moins supportable, si la persécution du fisc et des partis politiques n'avait empoisonné son existence, en la lancinant sans répit. En prévision du procès en responsabilité, qui devait se juger au milieu de 1874, Castagnary avait demandé à Courbet de rédiger un mémoire, présentant sa défense, et que l'on distribuerait aux juges, comme la loi le permet au civil. Le 21 décembre 1873, il lui annonce qu'il l'a reçu, mais un peu tard ; il y a beaucoup à ajouter, beaucoup à retrancher ; Duval, l'avoué de Courbet, et lui, le corrigeront sur épreuve, et le lui renverront ; en même temps, il le prie de lui adresser un paysage du lac de Genève, « qui me prouve que votre pinceau est toujours le plus vaillant, et que vous songez à vos amis ». Un *Château de Chillon*,

à l'automne, un peu sombre, le remercia des services qu'il rendait.

C'est en juin 1874, bien plus qu'au procès de Versailles, que les ennemis de Courbet triomphèrent. L'État ayant demandé au tribunal civil de la Seine de valider les saisies qu'il avait pratiquées chez des tiers, et de consacrer le principe de la responsabilité du peintre en le condamnant à des dommages-intérêts à donner par état, le procès commença le 19 juin à la première Chambre, sous la présidence de M. Aubépin.

M[e] Victor Lefranc, avocat de l'administration des Domaines, réédite la vieille accusation contre Courbet, en rappelant sa proposition du 14 septembre 1870, dont le décret du 12 avril reproduit les termes essentiels ; nommé membre de la Commune, le 20, le peintre en réclame l'exécution le 27, bien qu'il le nie. Le Conseil de guerre l'a puni de sa « stupide vanité » ; le tribunal lui fera réparer le dommage à lui seul, les complices « n'offrant pas prise à une action civile en ce moment » ; mais Courbet sera libre de réagir contre eux. Les articles 10, 51 et 55 du Code pénal, 1382 et 1383 du Code civil sont applicables en l'espèce. La condamnation sera une sauvegarde pour l'avenir.

M[e] Lachaud réplique en montrant ce qu'il y a d'odieux à rendre son client « seul responsable d'un acte lamentable et honteux auquel il est étranger... C'est ainsi qu'on donne satisfaction à ces colères brutales et insensées qu'un pouvoir fort et équitable devrait savoir mépriser ». Courbet n'a été membre de la Commune, que pour ne point être entravé dans la conservation de nos musées, à laquelle il s'était dévoué corps et âme ; il n'a pas voulu détruire la Colonne, mais la déboulonner, et en transporter les bas-reliefs aux Invalides ; les esprits sérieux et réfléchis, sous le coup des événements, avaient exprimé des idées analogues ; il n'a même pas fait partie de la commission chargée d'exécuter le décret, car on savait qu'il répugnait à une destruction totale. On l'attaque donc pour une faute qu'il n'a pas commise, et on laisse tranquille les vrais coupables. Certes, il n'est pas illégal de le poursuivre seul, puisque, aux termes de l'article 55 du Code pénal, il est permis au créancier de choisir parmi ses débiteurs tous solidaires envers lui ; mais l'État ne comprenait pas que l'application de ce droit rigoureux peut parfois présenter la plus grande iniquité.

Après une courte réplique de M. Lefranc, une autre de Lachaud.

M. Dubois, avocat de la République, après avoir montré que l'article 55 est formel, et que le tribunal n'a pas à examiner une question de fait, conclut à l'admission de la demande des Domaines, et le tribunal renvoie à huitaine pour prononcer son jugement.

Le 24 juin, le *Times* publiait une longue lettre de Félix Pyat, où celui-ci protestait contre l'argumentation de M. Victor Lefranc, l'ex-ministre, devenu l'avocat du ministère, prétendant que Courbet était l'auteur du décret de la Commune, puisque celui-ci reproduisait les motifs de sa pétition. Or, le décret ne contient aucun considérant artistique, base cependant de la pétition. Quant à la responsabilité de la destruction, il la revendique « légitimement », et fait cette déclaration, « aussi spontanée que sincère », en faveur d'un grand peintre qu'on veut ruiner, après avoir voulu le tuer.

Cette déclaration, si nette, n'eût pas plus d'effet sur l'esprit des juges du tribunal civil, que celle qu'avait fait entendre Paschal Grousset, au Conseil de guerre de Versailles, et qu'il fit passer avec commentaires dans sa lettre à Castagnary du 7 avril 1878. A l'audience du 26 juin, le jugement reconnaît Courbet complice de la destruction de la Colonne, « par abus d'autorité », annule comme ne contenant pas une évaluation provisoire de la créance, les oppositions formées à la requête du préfet de la Seine, et qui avaient été faites les 19 et 23 juin, 8 et 31 juillet 1873 ; valide celles pratiquées, le 16 avril 1874, à la requête du préfet du Doubs et du préfet de la Seine, régulières en la forme et justes au fond ; condamne Courbet à payer à l'État, entre les mains du directeur des Domaines du département de la Seine, des dommages-intérêts, *à fixer par état*, et pour assurer l'exécution de cette condamnation, déclare bonnes et valables les oppositions formées, le 16 juillet 1873, par le préfet du Doubs, entre les mains de Régis Courbet, celles du 16 avril 1874, à la requête du préfet de la Seine, entre les mains de Durand-Ruel, de la Banque de France, des Compagnies de Lyon, de l'Est, du Nord et de l'Ouest, de Reverdy et de Bain. En conséquence, toutes les sommes ou valeurs dont les tiers saisis se reconnaîtront ou seront jugés débiteurs, seront versées à l'État entre les mains du directeur des domaines du département de la Seine, en déduction ou jusqu'à due concurrence de sa créance, telle qu'elle sera déterminée, en principal, intérêts et frais Le jugement devra être exécuté provisoirement, sans caution ; le

préfet de la Seine était condamné aux dépens de ses oppositions des 19 et 23 juin, 8 et 31 juillet 1873, et des dénonciations et contre-dénonciations, qui en ont été la suite, et Courbet au surplus des dépens.

Le 3 juillet, Castagnary annonce à Courbet qu'il partira jeudi pour aller le voir en Suisse. Il n'est plus possible de déménager l'atelier de la rue Hautefeuille et les autres dépôts de Courbet, car tout est sous scellés, et saisi.

Il semble que ce procès ne compromit en rien la vogue du peintre, puisque, en janvier 1875, un *Chevreuil* fut vendu 5.300 francs ; le 20 avril, *Une des demoiselles des bords de la Seine*, première pensée du tableau, fut adjugée 5.600 francs, la *Roche d'Ornans*, 3.950, la *Femme couchée*, 2.010, à la vente Hoschedé. Dans la préface du catalogue, Ernest Chesneau admire beaucoup la *Femme couchée*, étude pour la *Femme au perroquet*, et dont « la tête, la poitrine, le ventre, sont modelés sans artifices d'oppositions ni de contrastes, dans la lumière diffuse également répartie sur l'ensemble des chairs, par reflets pénétrant dans les demi-teintes et dans les ombres, qui demeurent ainsi légères et transparentes », et plus encore, la *Demoiselle des bords de la Seine*, au chapeau de paille ; l'ombre de celui-ci « se découpe avec une fluidité incomparable sur le haut du visage, réservant toutes les vigueurs de la coloration et les solidités de la technique pour le reste de la figure. « On voyait encore à la même vente le *Dormoir au bord de la mer ;* la *Forêt en automne*, gravée par H. Saffrey ; la *Grotte humide*, gravée par H. Toussaint ; la *Dormeuse*, gravée par Lucien Berthault ; une *Vue de Franche-Comté* ; une *Trombe sur la côte* ; le *Ruisseau de Plaisir-Fontaine*, et une *Clairière*.

Le 14 février 1875, Castagnary apprend à Courbet qu'il vient d'être élu au Conseil municipal. Il lui demande s'il est vrai que Rochefort ait refusé son portrait.

— Est-ce possible ? Renseignez-moi là-dessus, je vous prie.

Le fait était exact. L'œuvre resta dans la galerie du peintre, où la vit Monteil :

— Bonté ! s'écria ce dernier ; l'avez-vous fait horrible ! mais il n'est pas comme ça !

— Rochefort ? Vous ne l'avez donc jamais vu ?... Il n'a qu'une chose de belle, sa mâchoire. Il a des dents de cheval, cet animal-là !

Castagnary écrit à Courbet le 9 mars qu'il vient de recevoir une lettre de Baud-Bovy, où celui-ci lui dit « qu'il est revenu gris de la Tour de Peilz, non de ce qu'il avait bu, mais de ce que vous lui aviez fait voir : portraits, marines, le *Blessé*, etc. ». Le 11, il lui mande qu'il peut rentrer en France jusqu'au jugement, qui ne sera guère



Les Châtaigniers du parc des Crêtes.

rendu que dans six mois ; le préfet de police le permet, mais à condition que le peintre ne fasse pas de bruit. Un mois après, le 11 avril, il l'avertit qu'un inconnu, qui donne son adresse : poste restante, s'offre contre 2.500 francs à faire rentrer Courbet en possession de seize tableaux, qui lui ont été volés.

D'autres lettres du critique se rapportent sans doute à cette affaire. Avec M. Baudry, il est allé voir chez un marchand de la rue Le

Pelletier, nommé Poupin, une *Femme nue* « assise dans un paysage, les pieds trempant dans l'eau. La chemise blanche revient sur son bras gauche, qui s'accroche à une branche d'arbre, et derrière elle passent deux bouts de galon rouge. C'est très beau. Ce qui m'a surpris, c'est la date de 1845. Je ne savais pas qu'à ce moment vous eussiez déjà fait des femmes nues; et celle-ci, comme facture et comme style, se rapproche beaucoup des *Baigneuses*, qui sont de 1852. Si, comme je le pense, ce tableau est authentique, voulez-vous bien le confirmer, car Baudry a des vues sur lui. Le marchand en demande 5.000 ».

Ailleurs, dans un magasin, rue Neuve-Saint-Augustin, il a vu, « O surprise! *Madame Grégoire*, à qui on avait délicatement coupé la tête, et qu'on a rentoilée depuis. Mais la trace de la décollation n'est pas encore bouchée. Baudry en a demandé le prix. Le propriétaire, qui n'est pas le marchand, en demande 2.000. A côté l'*Homme blessé*, non pas l'original, je crois, mais une répétition. Elle a été roulée et a aussi souffert ; à vendre pour 3.000;... *la Dame qui prend du thé sur une terrasse*, avec un lévrier, un beau paysage à l'entour... : 1.500 francs. Enfin, une toile que je ne connaissais pas : *Trois femmes nues*, dont une rousse, à droite, a le mouvement de cheveux de la petite anglaise rapportée de Trouville. Celle-ci est inachevée. Mais le tableau est de toute beauté... : 4.000 francs. » Ces quatre tableaux étaient-ils parmi ceux qui ont été volés, passage du Saumon? Que faire? Faut-il faire poursuivre par Duval? Une lettre subséquente annonce que les deux amis ont bien mené l'affaire : le propriétaire était un encadreur de bonne foi, qui les avait payés 2.500 francs. Ils sont maintenant chez Baudry, à Saintes; mais on n'a pu empêcher les indiscrétions, et les autres recéleurs ont dû prendre leurs précautions.

La mort de sa sœur aînée, Zélie, jette Courbet dans un profond désespoir. « J'ai pleuré toutes les larmes de mon corps, écrit-il à sa sœur Juliette, ma pauvre Zélie, qui n'a jamais eu d'autre plaisir dans sa vie que de faire plaisir aux autres, et de les servir. Quelle triste existence cette pauvre sœur a eue, et sans se plaindre, toujours malade, toujours courageuse, toujours aimable; notre charmante sœur nous restera toujours gravée dans la mémoire, ainsi que notre mère, exactement comme si elles étaient vivantes ». Pourquoi leur autre

sœur est-elle d'un caractère si différent, et lui crée-t-elle tant d'ennuis ?

Le 6 août intervint le jugement de la Cour d'appel, à la suite de l'appel interjeté par Courbet contre celui du 26 juin 1874, rendu par le Tribunal civil. Conformément aux conclusions de l'avocat général Hémar, après plaidoieries de Me Lachaud pour Courbet, et de Me Victor Lefranc pour l'État, la première chambre, présidée par M. Larombière, premier président, adoptant les motifs des premiers juges, confirma purement et simplement leur sentence. Par cette décision, le président du Tribunal civil de la Seine n'avait plus qu'à attendre l'état des frais qu'a entraînés la reconstruction de la Colonne, et à les faire recouvrer par tous les moyens et voies de droit sur les biens du peintre. Mais la fixation de ces frais nécessitait une nouvelle action judiciaire. On ne savait point encore, au juste, à combien ils s'élèveraient, à telles enseignes que M. Charles Duval, avoué de 1re instance, 189, rue Saint-Honoré, à Paris, écrivait à Courbet, le 19 novembre, qu'ils s'élèveraient peut-être à 4 ou 500.000 francs. En attendant, l'administration des Domaines fait opposition au partage des biens dépendant de la succession de Mme Courbet mère et de Mlle Zélie. « Gagner du temps, attendre les élections, attendre la chambre nouvelle, l'an prochain, voilà toute notre diplomatie, le but de tous nos efforts ».

Les élections du commencement de 1876 apportèrent à Courbet une lueur d'espoir. Le 30 janvier, la droite n'obtint qu'une faible majorité au Sénat ; et, à la Chambre, 363 députés composèrent une majorité républicaine compacte et forte. Le peintre se prit à espérer que l'amnistie viendrait mettre un terme à la persécution fiscale. Malheureusement, les partis conservateurs s'entendirent pour faire machine en arrière, sous prétexte de rétablir l'*Ordre moral ;* et la persécution recommença, le ministère des travaux publics, section des bâtiments civils, retardant à plaisir la fixation des frais de reconstruction, comme pour mieux retourner le poignard dans la plaie. Le gouvernement ne perdait, d'ailleurs, aucune occasion de manifester son ressentiment, faisant condamner, par exemple, à cent francs d'amende, en mars, M. Poncet, miroitier, rue Oberkampf, pour avoir exposé à sa vitrine une photographie du *Retour de la Conférence.*

Courbet veut, en mars, écrire une lettre au Sénat ; Castagnary l'en déconseille, car le moment n'est pas propice. Il s'obstine, envoie

le brouillon à son ami, qui lui répond que la lettre est mauvaise, inopportune et incomplète : elle oublie le point capital, à savoir que le vote de la destruction a eu lieu le 12, quatre jours avant l'élection de Courbet à la Commune ; que la persécution contre lui est due à l'Ordre moral, et que celui-ci ayant été condamné par les élections, son œuvre doit être arrêtée. L'amnistie est refusée. Des pensées sombres hantent l'âme du maître; « il faut songer à faire nos testaments », écrit-il à sa sœur Juliette.

Cependant, il lutte toujours. Le 29 août, il envoie une longue lettre à M. le comte d'Ideville, à Boulogne-sur-Seine, où, tout en le remerciant d'un article flatteur, que ce diplomate venait d'écrire sur lui, il proteste contre son opinion sur le déboulonnement de la Colonne, et réunit en un faisceau toutes les preuves de son innocence en vue de sa « réhabilitation », avec une force, une constance, une bonne volonté de convaincre vraiment touchantes.

En novembre, le juge des référés eût à s'occuper du tableau des *Demoiselles de village*, qui décorait, en 1867, le château de Nades, dans l'Allier; la veuve du duc de Morny l'avait alors prêté à Courbet pour son Exposition privée; n'étant pas rentré depuis lors au bercail, il avait été séquestré avec d'autres tableaux de Courbet, et déposé dans les magasins du mobilier de l'État, courant risque de s'y détériorer. M[me] de Morny, devenue duchesse de Sesto, protesta contre cette mainmise administrative, et le marquis de La Valette, ancien ambassadeur, et ancien ministre de l'Intérieur, tuteur datif de ses enfants, assigna le directeur des Domaines et Courbet pour voir dire que ce tableau serait restitué à la succession de Morny, sur le vu de la grosse de l'ordonnance à intervenir. Le Président déclara qu'il y avait là une question de propriété dont il ne lui appartenait pas de connaître, et qu'il n'y avait lieu à référé. Le tableau a été rendu depuis, et vendu en Amérique, il en existe une préparation ou étude à Bruxelles, chez M. Cardon. Ces études sont assez fréquentes dans l'œuvre du maître; parfois même elles semblent des tableaux définitifs. Comme il dessinait peu au crayon, elles sont souvent au pinceau.

Le 24 décembre, Courbet envoie à son père, et à sa sœur Juliette, ses souhaits de bonne année en une lettre, où l'on sent une grande amertume : « Je suis toujours en pourparlers avec le gouvernement... Quand on est dans le malheur, personne n'ose plus s'occuper de vous.

Tous les hommes de France que je connais, tous mes amis, personne ne bouge plus, et chacun tremble comme la feuille. Tous ces gens mendient la République. Mon ami, Jules Simon, qui est président des ministres, est celui qui fera le moins pour moi.... J'écris toute la journée à l'un et à l'autre; c'est insignifiant. Jourde et Castagnary, rédacteurs au *Siècle*, me disent que je puis rester en France, mais pas à Paris; comme c'est rassurant! Une fois en prison, avec des gens comme cela, je ne pourrais plus en sortir... J'ai offert un concordat au gouvernement, c'est-à-dire payer tant par an; nous allons voir... »

Cependant, cette année 1876 se termina par quelque joie. Le 31 décembre, à minuit, on inaugura, en grande solennité, le buste de la Liberté, offert par le maître à la ville de Martigny, dans le Valais. La musique et des porteurs de torches s'étaient groupés en deux cercles concentriques autour du monument, et les mortiers et les feux d'artifice firent l'intermède des morceaux. Après quoi, sur la proposition d'un citoyen, la *Marseillaise* fut entonnée par toute l'assistance en l'honneur de Courbet.

Brève satisfaction. Son père l'ayant pressé de revenir en France, le peintre, lui reproche, le 8 janvier 1877, son insistance. Ce serait aller au-devant de cinq ans de prison. Les gendarmes arrêtent, à la frontière, surtout à Pontarlier, les gens qui lui ressemblent. L'autre jour, à La Chaux-de-Fonds, des amis, pour s'amuser, l'ont prié de passer le Doubs, et d'atterrir sur la rive française; c'était un jeu dangereux, car le lendemain, les gendarmes français ont prévenu leurs collègues suisses qu'ils avaient un mandat d'amener contre lui, et qu'il ne se hasarde pas une deuxième fois. Il lui faut donc rester en Suisse jusqu'à nouvel ordre, à moins de tout compromettre, et quel que soit son désir de retourner à Ornans.

Ce même jour, il écrit à son avoué, M. Duval, pour protester contre le chiffre de 300.000 francs, auquel on parle d'élever le prix de la reconstruction; le travail vaut tout au plus 140.000. Le fumier a, en effet, préservé les bas-reliefs de la mutilation; et les rondelles de pierres de l'intérieur ont été peu endommagées. La fonte du bronze de la colonne a été faite dans des moulages en plâtre, à ciel ouvert; tous les panneaux en spirale étaient en matrices dans les caves du Louvre; il n'a pas voulu les livrer à la Commune, et a proposé, au contraire, de les porter aux Invalides.

Comme on parlait de plus en plus de la transaction à intervenir entre l'État et lui, il s'avise, tout d'un coup, que l'accepter serait se donner un démenti à lui-même, en se reconnaissant coupable, faire un acte de « malhonnête homme », pour la première fois de sa vie; car il est sûr, d'avance, la vie étant courte, de ne jamais pouvoir remplir jusqu'au bout tous ses engagements, et permettre au gouvernement de spéculer sur l'art, ce qui ne s'est jamais vu. Et il griffonne vite ces idées en un brouillon de lettre destinée, sans doute, à son avoué. A peine a-t-il fini, qu'il pense au pays qu'il ne reverra jamais plus, en agissant de cette façon, et, les larmes aux yeux, sans doute, il cache cette minute dans ses papiers. Elle ne fut pas transcrite...

Durant ce temps, Castagnary agissait auprès de Jules Simon, « bonne nature, au fond, mais n'osant prendre d'initiative », qui conseilla d'en référer à Léon Say, lequel se montra assez résistant; alors, il eut recours à Gambetta. On arrivera à un arrangement, qui pourra s'améliorer, si la République se consolide.

Le procès en fixation des frais revint, en janvier, devant la première chambre civile. Les mémoires déposés montaient à 323,090 fr. 68 c. Me Lachaud demanda qu'ils fussent examinés par un expert choisi par son client, les travaux n'ayant pas été mis en adjudication, et plusieurs chiffres paraissant exagérés. Me Victor Lefranc, avocat du Domaine, considéra, au contraire, ces mémoires comme réguliers. Le Tribunal décida qu'un débat au fond était nécessaire pour juger le mérite de ces critiques, et remit la cause à quinzaine.

C'est le vendredi, 24 mai, à la 1re chambre du Tribunal civil de la Seine, présidée par M. Aubépin, que le jugement définitif fut enfin rendu. Il y était dit que la créance due par Courbet à l'État se montait à 323,091 fr. 68 c., dont, par application de l'article 1244 du Code civil, Courbet pourra s'acquitter « par annuités de 10.000 francs, composées de deux échéances semestrielles, datant du 1er juillet 1877, pour le premier paiement de 5.000 francs avoir lieu le 1er janvier 1878; les annuités produisant intérêt à 5 p. 100 en cas de retard, et le tout exigible un mois après un commandement resté infructueux ». Mainlevée était faite des diverses saisies-arrêts et autres mesures conservatoires déjà pratiquées, à l'exception de celles relatives aux objets, titres, deniers ou valeurs, qui se trouvent entre les mains du Domaine, et entre les mains du séquestre nommé aux biens de Courbet. Le Tri-



La sieste

bunal ordonnait enfin l'exécution provisoire du jugement, et condamnait Courbet aux dépens.

« Cet ignoble procès est enfin terminé », mande-t-il à son père, le 17 mai ». Il a hâte de revenir; mais il lui faut achever des neiges commencées, des tableaux pour l'Exposition universelle, aller chercher son passe-port à Genève, mettre de l'ordre dans sa maison, tout étant en désarroi ; « Je ne sais où donner de la tête; je n'y suis plus; je perds le fil ;... je n'ai plus d'activité maintenant... Prenez patience, je vous en prie ». On voit qu'il pense à participer à l'Exposition Universelle de 1878, où Castagnary conseille d'envoyer le *Hallali du Cerf*, la *Sieste*, la *Mer Orageuse*, la *Falaise d'Étretat*, des fruits, un portrait, un Puits Noir, éliminant le *Mendiant*, car, pour cette rentrée, il faut du distingué : « le *Mendiant*, c'est de la peinture pour vous et moi; mais ça fait gueuler le public; or, il ne faut pas que le public gueule ». La notice, signée, doit être envoyée avant le 1er juin. Castagnary la fit parvenir, en temps voulu, sous pli chargé, à l'administration. La commission se réunit, en juillet, sous la présidence du marquis de Chennevières. D'après le correspondant du *Sémaphore de Marseille*, l'admission de Courbet fut vivement combattue par Paul de Saint-Victor, et défendue par le peintre Henner, qui s'écria :

— Monsieur, parmi les hommes, qui sont des peintres, il n'y a et il ne peut y avoir qu'une opinion. Si dix seulement devaient figurer à l'Exposition, M. Courbet serait l'un de ces dix.

L'admission fut votée sur cette vigoureuse réplique.

En juin, un jugement en référé obligea M. Durand-Ruel à livrer à l'administration des Domaines, suivant les stipulations du jugement du 4 mai 1877, deux toiles de Courbet : *Cheval et Chien*, et le *Portrait de Proudhon*, dont la saisie-arrêt a été validée dès le 26 juin 1874, et qui n'avaient été laissées chez lui que dans la crainte que la poussière les abimât au dépôt du mobilier de l'État.

Le peintre suivait d'une attention inquiète les événements de France. Castagnary le rassure : la Chambre rentre demain, 16 juin ; le Sénat la dissoudra sans doute ; mais il a la presque certitude que le pays renverra les mêmes députés; la démission du maréchal devra suivre, « et nous aurons gagné à cette frasque des ducs d'abréger de plusieurs années la période de fondation de la République ». Aussi conseille-t-il à son ami d'attendre l'issue de cette aventure avant de

rentrer en France, et de ne pas envoyer de tableaux jusqu'à nouvel ordre, car ils pourraient être saisis aussitôt, en cas de non payement de la première annuité. Courbet s'y résout, et demande à ses parents de venir le voir, par lettre du 1er juillet, car on arrête tout le monde à la frontière : « Ce sont les curés qui font leur coup d'État, pour gouverner le monde par la bêtise. C'est égal, malgré leurs menées et la sottise des paysans, je crois, comme tout le monde intelligent et libre des villes, que nous aurons la République dans trois mois. Tâchez un peu de mettre les gens de nos campagnes dans cet esprit d'honnêteté. Ce sont ces scélérats, qui ont détruit toute mon existence ».

Les lettres témoignent que son état de santé s'altère de plus en plus. « J'ai le cerveau tellement fatigué, que pour répondre à une lettre, c'est un effort énorme; j'ai plus de cent lettres d'affaires importantes, auxquellesje n'ai pas répondu ». En août, invité par le gouvernement au tir cantonal de Genève, il s'est heurté contre une porte d'hôtel, et il a un genou enflé. Il travaille peu; les chaleurs sont excessives. Le 15 septembre, il annonce à sa sœur qu'il est guéri. Mais il s'inquiète des objets qu'on a saisis dans son atelier d'Ornans, et il désire, en tous cas, que son avoué, Me Fumey, de Besançon, fasse opposition à la vente d'un tilbury, qu'il a inventé, et qui « est une œuvre d'art industriel en voie d'exécution. C'est un outil; c'est comme si on me prenait un tableau commencé. Je perdrais d'une façon comme de l'autre le bénéfice de l'invention ». Sa correspondance est pleine de préoccupations de ce genre, qui l'énervaient, à propos d'objets sans aucune importance.

Rien ne montre mieux avec quel peu de propos il se faisait du mauvais sang que l'inventaire de la maison d'Ornans, qu'il demande à M. Fumey de dresser, le 1er octobre. Les œuvres : *Portraits de Zélie, de Juliette, Courbet au Chien noir;* la *Grotte de Plaisir-Fontaine*; la *Grotte de Nans-sous-Sainte-Anne* (source du Lison), etc., ne l'intéressent pas beaucoup plus qu'une couverture orientale à pompons de laine, un pistolet Remington, des caisses de livres sur l'Agriculture et la Faune, des pipes et porte-cigares, une commode Louis XV, une glace, un fauteuil en velours noisette, ses vins de Capri, Marsala, Greco, qui sont dans la cave ou dans un vieux plancher, une lampe avec réflecteur, le *Panthéon du* XIXe *siècle*, un bain de pieds en cuivre bosselé, une quantité de photographies de femmes nues, deux couverts en ruoltz, trois vitrines de papillons et insectes du Brésil, des chenets

Louis XIII en fer, une robe de chambre, etc. Il se tracasse à leur sujet, il souffre de leur disparition, il ferait tout pour qu'on les retrouvât, gaspillant ainsi pour des bagatelles le peu de temps qu'il lui reste à vivre, ne montrant à aucun instant cette sérénité d'âme, dont s'auréole souvent la fin d'un artiste.

Cependant, son hydropisie augmentant sans cesse, il se décida à aller suivre le traitement d'un médecin charlatan de la Chaux-de-Fonds, un empirique italien, du nom de Guerrieri, qui promettait de le guérir par les bains de vapeur. Il partit, le 8 octobre, de la Tour-de-Peilz, et arriva dans la maison de Santé, 36 A, rue Fritz-Courvoisier, où une enseigne avertissait qu'on trouvait la « guérison radicale de tous les rhumatismes en général, arthrites aiguës, etc. », de même que sur les papiers à lettre de l'établissement. Le lendemain, Courbet écrivit à Morel qu'il venait de prendre son premier bain dans une boîte, et que son traitement durerait douze jours. On sue et on dort, dit-il ; pas de remède, ce qui est un grand point; le régime est très doux : du lait, du bouillon, etc. Le peintre était encore en cette maison le 11 novembre, jour où Guerrieri mande à M[lle] Courbet que l'état général est bien amélioré ; la digestion se fait facilement ; le sommeil est rétabli ; il ne reste plus que l'enflure des jambes et du ventre, qui persiste toujours un peu ; pour la faire disparaître, il faudrait quatre « *vessicatoires* » (sic), mais Courbet n'aime pas à en entendre parler. Tous les jours, il sort, dans l'après-midi, avec des amis, et ne s'en trouve que mieux.

La vérité est que son état ne s'améliorait nullement, et qu'on le décida bientôt à quitter cette maison de charlatan, Castagnary le lui avait aussi conseillé, le 19 novembre, le suppliant de venir se faire soigner à Paris, à la maison Dubois, « car il lui faut des médecins sérieux et des soins attentifs... Quant à votre sécurité personnelle, je n'en parle même pas, puisque vous avez le droit de rentrer en France, et de vous établir où bon vous semble. J'espère que nos graves complications politiques se dénoueront pacifiquement ; mais, en fût-il autrement, on ne s'est jamais occupé d'un homme malade dans un hôpital. Ainsi donc, croyez-moi et venez ; le plus tôt possible sera le meilleur ».

Castagnary faisait allusion aux agissements du ministère du 16 mai, qui inquiétaient beaucoup aussi Courbet. On sait que le ministère De Broglie-de-Fourtou avait succédé au ministère Jules Simon, à la suite

d'une lettre cassante de Mac-Mahon, adressée par lui, à cette date, au président du conseil. Le 22 juin, le Sénat votait la dissolution de la Chambre des députés. Mais les élections du 14 octobre renvoyèrent une majorité républicaine de 120 voix, qui, le 15 novembre, nomma une commission chargée de rechercher les abus de pouvoir commis depuis le 16 mai. Le ministère de Broglie ne pouvait plus rester aux affaires. Les bonapartistes empêchèrent le président de se soumettre ou de se démettre, comme le voulait Gambetta, et, le 23 novembre, une doublure du précédent ministère, le cabinet de Rochebouët lui succéda jusqu'au 13 décembre, date où Mac-Mahon redevint un président constitutionnel en appelant aux affaires le ministère républicain Dufaure, qui termina la crise.

Courbet ne suivit pas l'avis de Castagnary, mais, se rendant compte de l'inefficacité de son traitement, il se réfugia, le 23 novembre, chez un de ses amis de la Chaux-de-Fonds, M. Fritz-Eberhard, qui appela auprès de lui le Dr Buchser. Celui-ci avait déjà vu Courbet une dizaine de jours auparavant, dans son bain de vapeur, et il avait constaté un léger bruit dans le cœur, une atrophie et cirrhose du foie, et l'œdème des extrémités inférieures. Il écrit à M. Eberhard le résultat de sa deuxième visite, afin qu'on fasse venir au plus tôt, pour une consultation, un ami de Courbet, habitant Besançon, le Dr Blondon ; c'est que la maladie du peintre est « excessivement grave... L'ascite a augmenté pendant son séjour dans les bains ; car, en arrivant à Chaux-de-Fonds, la plus grande circonférence de l'abdomen était de 132 centimètres, et, avant-hier, je trouvais 146... L'appétit se perd toujours davantage; la sécrétion de l'urine est minime, très chargée ; l'amaigrissement fait des progrès rapidement, et, chose singulière, le malade croit qu'il va bien mieux. Le pouls était aujourd'hui à 99, la respiration 22 p. m... »

C'est sur ces entrefaites terribles, et, comme pour donner le coup de grâce au maître, qu'eut lieu, le lundi 26 novembre, Hôtel Drouot, salle 9, la vente des tableaux, meubles et objets d'art saisis à la requête du directeur des Domaines, par le ministère de Me Duranton, commissaire-priseur des Domaines, assisté de M. Durand-Ruel, expert. L'exposition publique avait eu lieu la veille, de une heure à cinq heures.

Cette vente fut un scandale, tant pour le moment choisi, que pour la précipitation avec laquelle elle fut faite, et la cruauté fiscale dont

elle témoigna. La petite salle regorgeait de curieux plus que d'amateurs. Les meubles produisirent une somme ridicule : une console, 75 francs, un bonheur du jour, 285, une pendule, 62, deux flambeaux de bronze, 36, un mannequin, 68. Il vaut mieux ne pas parler du reste : rouet de la *Fileuse endormie*, prie-Dieu en noyer, chaises et tabourets dépareillés, chevalets, lots de cadres, de châssis et de clichés, de garde-robe, de literie et débarras.

Dans les peintures, les numéros 11, 12, 13 : *Étude d'homme ; Étude de femme ; Intérieur de Pompéï* sont précédés de la mention : Inconnu. Or, c'étaient des toiles qu'un compatriote de Courbet, le capitaine Laviron, avait déposées dans son atelier, en 1849, au moment de partir pour Rome, où il fut tué d'une balle française. Elles étaient enroulées autour d'un bois, que les employés du Domaine, lors de la saisie, n'avaient déroulé qu'à moitié, pour les cataloguer en hâte, au petit bonheur.

Le *Cheval et le Chien*, le seul disputé, fut adjugé 2.600 francs à M. Hecht, ami de Gambetta ; « c'est vraiment une belle chose, écrit Castagnary à Courbet, le 28 novembre ; il a beaucoup gagné » ; La *Famille de Proudhon* (1.500 francs), la *Femme au chat qui pelote* (1.150 francs), à M. Hubert Debrousse, directeur politique de la *Presse ; Paysages avec figures* (1.100 francs), gros arbres avec deux figures couchées au pied ; les *Anglaises à une fenêtre* (970 francs), à M. Baudry ; *Dessous de bois* (900) ; *Tête de femme et fleurs* (490), « c'est la tête qui semble guillotinée par le cadre, avec un bouquet de dahlias » ; la *Vague* (600), à M. Barbedienne ; « c'est une petite marine. Pata, avec qui je la regardais, hier, la trouvait fort belle » ; la *Danse*, ébauche, « femmes qui dansent dans un paysage, c'est un faux Courbet » (290) ; *Portrait de Pierre Dupont* (395). Les frais défalqués, qu'a-t-il bien pu rester à la rapace administration des Domaines ? En transmettant ce maigre résultat, Castagnary insiste encore pour que le maître revienne vite à Paris. « Faites donc encore un effort, avant que ce froid augmente... Je crois que revenir ici vous enlèvera la moitié de votre mal tout de suite. » Il n'était déjà plus temps.

Désespéré par ces mauvaises nouvelles, torturé par la maladie, doutant sans doute de la guérison, après ce traitement lamentable, Courbet se décide à retourner à la Tour, le 1er décembre. Son hydropisie

avait tellement augmenté qu'on dut mander un wagon spécial à la direction du Jura-Simplon, à Berne, et dont la porte, s'ouvrant à deux battants, put seule lui donner passage.

Le D[r] Blondon, qui ne tarda pas à arriver, reconnut, en consultation avec un vieux médecin de Vevey, le D[r] Farvagnie, qu'une ponction était nécessaire ; elle fut faite à 5 centimètres au-dessus de l'épine iliaque gauche, et vingt litres de liquide ascétique s'écoulèrent. Courbet en éprouva un soulagement subit, mais pour une demi-journée seulement; après quoi, le ventre revint à sa forme démesurée. Il manda alors auprès de lui, le 18 décembre, le D[r] Collin, de Paris, premier aide-opérateur du D[r] Péan.

C'est à ce moment qu'Edgar Monteil le revit, très maigre avec un abdomen énorme.

— Mon pauvre ami, lui dit le peintre, en faisant allusion à leur rencontre de Versailles, vous êtes destiné à me voir dans de vilains états... Le 16 mai m'a achevé.

Il se tenait alors dans son salon, où il avait fait mettre son lit de fer, afin de voir le lac ; et il s'écriait parfois :

— Si je pouvais y nager, seulement cinq minutes, je serais guéri !

Avec sa tête amaigrie, ses lèvres pâles, son nez mince, il ressemblait alors à son *Portrait au chien noir* ; « ses yeux seuls n'avaient plus leur éclat, et la cornée avait une légère teinte ictérique. » Sans cesse, il parlait du lac, qui, de sa fenêtre, ressemblait à la mer, beau comme elle, d'un joli ruisseau, qui coulait en face, sous les châtaigniers, à Saint-Gingolphe, sur la rive française, et du parc d'Hauteville, au-dessus de Vevey.

-- Ce pays est beau. Il y a une eau superbe, des montagnes admirables, des torrents, un tas de petits coins que les habitants ne soupçonnent même pas, la cascade d'Hauteville, qui est une des plus jolies choses qu'on puisse voir. En allant vers Dubochet, on trouve des châtaigniers qui ont 3 mètres de circonférence. On est tranquille ici, sûrement plus qu'à Ornans et en France. Pas d'église, pas de cloches, on fait ce qu'on veut...

Par soubresauts, ses préoccupations d'argent le reprenaient. Pourrait-il payer, le 1[er] janvier, sa première demi-annuité de 5.000 francs ? Le 18, il fait écrire à M. Fumey de demander un délai au directeur des Domaines, et même à M. de Marcère, se plaignant que l'État ait

fait vendre ses « outils », ses « instruments de travail », et accepté l'idée de le faire payer des redevances pendant trente-trois années, alors que lui, Courbet, ne saurait répondre de sa personne pour un an. « Je suis très malade », ajoute-t-il de sa main, au bas de cette lettre. Cependant, une dernière satisfaction lui était venue à la nouvelle que le ministère de Rochebouët avait sombré, et que la République était définitivement fondée. La veille de cette chute, le 12 décembre, il avait écrit à Castagnary : « On rougirait, à l'étranger, d'être Français, si l'on n'avait l'ardente conviction que le dernier mot appartiendra au droit et à la justice. »

Le 20 décembre, le Dr Farvagnie pratique une deuxième ponction, qui fait évacuer vingt litres d'eau ; le 23, d'une écriture tremblante et inquiète, il griffonne ces quelques lignes à sa famille, ses dernières sans doute : « Soyez absolument sans inquiétude, et restez bien tranquilles au chaud, si possible, à Flagey. Je vais payer les 5.000 francs au gouvernement, qui ne veut rien entendre là-dessus. J'ai chargé Fumey et Blondon de ces négociations, ainsi que Castagnary. Je n'ai plus la tête à toutes ces sottises. J'en ai assez depuis cinq ans. Je vous embrasse de cœur. »

Le Dr Collin arriva le 24, non sans que Courbet eût bien parlementé avec ses deux médecins, craignant, à tort, leur susceptibilité. Le nouveau venu le trouva dans sa chambre à coucher, où il y avait un poêle en faïence blanche, surmonté de la *Liberté*, un canapé, le lit de fer, et une console entre les fenêtres. Aussitôt il diagnostiqua une cirrhose du foie. Effrayé du peu de résistance qu'offrait le peintre à la suite du traitement de Chaux-de-Fonds, qui lui avait enlevé toutes ses forces, il réclama l'assistance de Péan. Le malade ne voulut point en entendre parler.

Son état devint vite désespéré. Le médecin l'écrivit au père du maître, qui se hâta de venir par les neiges du Jura. Des réfugiés, Slomezinski, dit Slom, et Monteil, surtout, tenaient compagnie au moribond, qui, avec une sorte de rage, s'accrochant à ce qu'il croyait son unique moyen de salut, prenait des bains jusqu'à épuisement, se faisant essuyer le front, mouillé de sueur, avec de l'eau glacée

Le 28, son œil était hagard, et sa parole chancelante, comme l'a noté le Dr Collin dans une lettre à Camille Lemonnier, parue depuis chez Lemerre en un ouvrage sur Courbet orné d'eaux-fortes, dont

l'une, due au médecin lui-même, représente *Bon Port*. Le hoquet ne tarda pas à le secouer. Il avait encore sa lucidité d'esprit, et refusa de recevoir le curé de Vevey. Le lendemain, 30, dans une conversation avec Monteil et son père, il confondit, « lui qui avait si bonne mémoire et une intelligence si lucide », la guerre d'Italie avec la guerre de Crimée.



La Terrasse de « Bon Port ».

— Restez donc, Monteil, dit-il, comme le journaliste se levait. Vous avez bien le temps !

— C'est que le médecin m'a recommandé de ne pas trop rester avec vous, pour ne pas vous fatiguer.

— Ah !... Au revoir, donc, à demain !

— A demain, bonne nuit !

Au crépuscule, son œil était caverneux, sa bouche sèche ; il soupira :

— Je pense que je ne passerai pas la nuit.

Il s'endormit à huit heures, sous l'influence d'une injection de morphine. Deux heures après, il se réveille, tombe en somnolence, puis dans le coma. Son agonie commença vers cinq heures du matin, et à six heures et demie survenait la mort, calme, douce, reposante, après tant d'orages, comme en témoigne le masque pris sur sa figure par un réfugié, Louis Niquet.

La douleur du père fut terrible ; il s'effondra sur un canapé, et n'en bougea guère, indifférent désormais à tout ce qui se passait. Même l'arrivée de sa fille, Juliette, qui accourait, sans être prévenue, dans son pressentiment de la catastrophe, ne réussit pas à le faire sortir de sa prostration.

M. Ansermet, notaire, officier de l'état civil, rédigea l'acte mortuaire : « Le trente-un décembre mil huit cent soixante-dix-sept, à six heures avant midi, est décédé, à la Tour de Peilz, de....., suivant certificat médical, Courbet Jean-Désiré-Gustave, artiste peintre, fils de Eléonor-Régis-Jean-Joseph-Stanislas, et de Suzanne-Silvie, née Oudot, célibataire, de Ornans, département du Doubs, France, domicilié à La Tour de Peilz, religion catholique, né le 10 juin 1819, sur la déclaration du père du défunt, Régis Courbet. Confirmé après lecture faite, Courbet. L'officier de l'état civil, G. Ansermet, not. Communiqué au département de justice. »

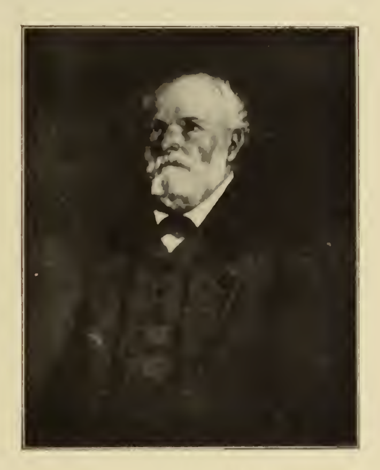
L'enterrement fut ajourné jusqu'au 3 janvier. Enfin, une consultation de médecins ayant eu lieu, on autorisa l'inhumation. Courbet fut enseveli dans un double cercueil de chêne et de plomb, afin qu'il fût possible de l'exhumer, plus tard pour le ramener en France ; il fut exposé, dans cet espoir, dans la morgue du cimetière de la Tour de Peilz, où un cortège considérable le conduisit.

La plupart des gens du village en faisaient partie, et, au premier rang, les pauvres, à qui il avait recommandé qu'on distribuât une somme d'argent. Il était arrivé beaucoup de monde aussi de La Chaux-de-Fonds, Fribourg, Lausanne, Genève, où le peintre comptait de nombreux amis. Les proscrits n'avaient eu garde de manquer à rendre à l'un des leurs les derniers devoirs ; on voyait Henri Rochefort, Arthur Arnould, Razoua, Paul Pia, Alavoine, Gambon, Clémence, Verneau, Avrial, Morel, Edgar Monteil, Roselli-Mollet, Legrandet, Kahn, Jon-

kowski, Guérin, secrétaire d'Elisée Reclus retenu au lit par la maladie.

Henri Rochefort s'avança, pâle d'émotion, et murmura : « L'ami que nous accompagnons à la dernière demeure, l'ami Courbet, si j'ose lui appliquer cette dénomination familière, qu'autorisait sa quasi-paternelle bonhomie, a usé sa vie dans la lutte. Depuis le jour où il saisit son premier pinceau jusqu'à la minute où la maladie paralysa sa main, il a combattu, il a... »

La voix de l'orateur sombra dans son chagrin, et il dut se retirer, pleurant à grosses larmes.



Le Père de Courbet (1874).

Ensuite, le Dr Blondon, sur le désir de la famille, remercia la Suisse de son hospitalité. Arthur Arnould dit adieu au nom de la Commune, dont il avait fait aussi partie, et rappela les poursuites iniques dirigées contre Courbet par le fisc pour la démolition de la Colonne Vendôme, proposée avant lui par Ernest Picard, « qui lui, n'a été ni poursuivi, ni même taxé de responsabilité. » Enfin, Edgar Monteil parla pour l'art et les artistes : « Il me semble, messieurs, que nous ne pouvons pas nous séparer sans dire un adieu au grand peintre que nous venons de perdre. Je me suis quelquefois occupé de critique d'art ; qu'il me soit donc permis, à ce titre, de dire au nom des artistes, au nom des critiques d'art, au nom de l'art même un suprême adieu à celui qui est là, dans ce cercueil, et qui est certainement, c'est ma conviction profonde, le plus grand peintre des temps modernes. »

Quelque temps après, attendant des circonstances plus favorables pour le transfert du corps à Ornans, le père de Courbet acquit une concession dans le cimetière de La Tour, et fit inhumer son fils. Un bloc

de granit, avec un médaillon en marbre blanc, où on lit cette seule inscription : GUSTAVE COURBET, marque la place où le maître repose; des lierres fournis la tapissent de verdure, et elle s'abrite sous des arbres funéraires. Peut-être la terre suisse gardera-t-elle toujours cette dépouille; peut-être celle-ci viendra-t-elle, un jour, retrouver le dur roc de Franche-Comté, au-dessus d'Ornans et de la Loue, en cette Roche Founèche, sous les sapins de laquelle le maître aimait à venir contempler et peindre son humble, et désormais illustre vallée.

TABLE DES GRAVURES

HORS TEXTE

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

1. C'est par erreur que ce portrait a été indiqué plus haut comme étant celui de Zoé Courbet.

TABLE DES MATIÈRES

TROISIÈME PARTIE

LE DÉCLIN

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY









